



## Information d'urgence et information télévisée : analyse d'un paradigme communicationnel (les événements du tsunami de 2004 et du 11 septembre 2001)

Alexandre Manuel

### ► To cite this version:

Alexandre Manuel. Information d'urgence et information télévisée : analyse d'un paradigme communicationnel (les événements du tsunami de 2004 et du 11 septembre 2001). Linguistique. Université de Franche-Comté, 2011. Français. NNT : 2011BESA1007 . tel-00973871

**HAL Id: tel-00973871**

**<https://theses.hal.science/tel-00973871>**

Submitted on 4 Apr 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ**  
**ÉCOLE DOCTORALE « LANGAGES, ESPACES, TEMPS, SOCIÉTÉS »**

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en  
**SCIENCES DU LANGAGE**

**INFORMATION D'URGENCE ET INFORMATION TELEVISEE :**  
**ANALYSE D'UN PARADIGME COMMUNICATIONNEL**  
**(LES EVENEMENTS DU TSUNAMI DE 2004 ET DU 11 SEPTEMBRE DE 2001)**

Présentée et soutenue publiquement par

**Alexandre MANUEL**

Le 18 Février 2011

Sous la direction d'Eléni MITROPOULOU

Membres du Jury :

Jacques FONTANILLE, Professeur à l'université de Limoges, Rapporteur  
Héliane KOHLER, Maître de conférences HDR à l'université de Franche-Comté  
Isabel MARGARIDA DUARTE, Professeure à l'université de Porto  
Eléni MITROPOULOU, Maître de conférences HDR à l'université de Franche-Comté  
Jean-Claude SOULAGES, Professeur à l'université Louis Lumière de Lyon 2, Rapporteur



# Remerciements

À mes directeurs de recherche, Eleni Mitropoulou pour la qualité de son encadrement, pour la patience qu'elle a fait preuve à mon égard, pour la confiance qu'elle m'a accordée et pour m'avoir fait découvrir et aimer au long de mes années à l'université, l'univers de la signification et des médias ; à Héliane Kohler pour sa sagesse, son profond soutien tout au long de ces années, son extraordinaire intérêt envers ma recherche, et la qualité de ses conseils qui ont permis de mener à terme ce présent travail.

À Andrée Chauvin-Vileno pour son aide précieuse, ses encouragements, ses conseils avisés et le vif l'intérêt qu'elle a su porter à l'égard de mon travail de recherche, de son état embryonnaire jusqu'à son murissement.

À Madame Isabel Margarida Duarte, et à messieurs Jacques Fontanille et Jean-Claude Soulages qui me font l'honneur de faire partie de mon jury.

À Bernard Bouteille pour la qualité de ses enseignements dont j'ai adopté dès les premières heures un intérêt particulier, pour son profond engagement envers les étudiants tout au long de ses années à l'université, mais également envers la sémiologie du cinéma dont il a toujours su mettre en valeur.

À l'ensemble du corps professoral et administratif attaché au Laboratoire LASELDI pour la sympathie qu'ils m'ont témoignée, et pour les aides précieuses qu'ils m'ont offertes.

À Juan Manuel López Muñoz pour son extraordinaire accueil à l'université de Cadix

À Ida Machado pour m'avoir si bien accueilli à Belo Horizonte et m'avoir permis d'approcher l'analyse de discours outre-Atlantique.

À Gabriela Borges de l'Université de l'Algarve pour sa sympathie, pour sa formidable motivation qui a permis à nos projets scientifiques et pédagogiques « sur la radiophonie » d'aboutir.

\*\*\*\*\*

À mes collègues doctorant(e)s et ex-doctorant(e)s du laboratoire LASELDI, notamment Aï Kijima, Céline Lambert, Virginie Lethier, Véronique Madelon, Adèle Petitclerc et Justine Simon pour leur amitié, leur formidable sympathie, leur aide, et leur patience à mon égard pour les « pauses-café » !

À Nadège Compard, Sébastien Souvay et Ulas Erdogan pour leur extraordinaire amitié, pour nos interminables discussions « métaphysiques » qui ont contribué sans nul doute à l'élaboration de ce travail, et à leurs motivations respectives qui m'ont permis d'élaborer ce projet scientifique.

À mes parents, mes sœurs et leurs merveilleuses familles fondées pour leurs encouragements perpétuels depuis mes premières années universitaires, pour leur soutien et pour avoir toujours su respecter mes choix, et sans qui tout ce travail n'aurait jamais vu le jour.

## Avertissements

- Les séquences analysées sont consultables en version vidéo dans le cédérom attaché à cette thèse.
- Une version électronique de cette présente thèse est également disponible dans le cédérom afin que toutes les images analysées puissent être consultables en couleur.
- Les séquences vidéos d'« amateurs » analysées dans ce travail ont fait l'objet d'un encodage, dont la qualité est tributaire des outils informatiques utilisés. Dans la mesure où nous serons amenés à travailler sur les propriétés visuelles de ces images qui relèvent d'une « mauvaise qualité », nous serons, par notre action même d'encodage, coupable de surexposer ces propriétés plastiques. Néanmoins, nous nous focaliserons sur des données différentes que sur celles liées à la pixellisation ou autre déformations purement informatiques.
- Toutes les notions et définitions que nous solliciterons au long de ce travail, notamment concernant les catégories sémantiques, auront préalablement fait l'objet d'une vérification dictionnaire (le Trésor de la Langue Française : consultable sur le site <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>) afin que les acceptions soient suffisamment générales, stables et non chargées de valeurs qui dépendent exclusivement de leur contexte.

*L'immédiat, c'est le monde avec son  
urgence et, dans ce monde où je  
m'engage, mes actes font lever des  
valeurs comme des perdrix [...]*

**SARTRE Jean-Paul,**  
*L'être et le néant, essai d'ontologie  
phénoménologique.*

# SOMMAIRE

<b>Introduction générale.....</b>	<b>10</b>
Hypothèse et objet de recherche.....	11
Présentation du corpus .....	14

## CHAPITRE I :

<b>L'information et la communication : un objet pluridisciplinaire.....</b>	<b>21</b>
<b>1. La communication : un enjeu social .....</b>	<b>24</b>
<b>2. L'information comme donnée sociale et anthropologique .....</b>	<b>32</b>
2.1) Pour un lien social.....	32
2.2) Un homme qui se définit par la communication .....	34
<b>3. L'information comme donnée langagière .....</b>	<b>35</b>
3.1) La structure de l'information : les problèmes de la signification .....	35
3.2) Un langage complexe.....	38
3.3) Un langage d'autorité.....	42
<b>4. L'information comme discours médiatique .....</b>	<b>46</b>
4.1) Discours d'information médiatique .....	47
4.2) Les enjeux du discours d'information médiatique.....	50
<b>5. Information : discours du savoir et discours de l'événement.....</b>	<b>55</b>
5.1) Information : connaissance ou savoir.....	55
5.2) Discours et événement .....	58
<b>6. Le processus de communication médiatique .....</b>	<b>62</b>
6.1) Le contrat de communication.....	62
6.2) Sens et contraintes médiatiques : le complexe de la communication .....	64
6.3) Eléments constitutifs du complexe de communication.....	67

## CHAPITRE II

<b>L'information télévisée : un objet complexe.....</b>	<b>71</b>
<b>1. L'image et le « réel » :.....</b>	<b>76</b>
<b>les contraintes de l'iconicité.....</b>	<b>76</b>
1.1) Réalité linguistique et extralinguistique.....	76
1.2) La représentation : un paradigme ambigu .....	78
1.3) Une vision triadique de la représentation ou la prééminence de trois fonctions..	84
1.3.1) Fonction sémiotique et fonction pratique du médium .....	84
1.3.2) La reconnaissance empirique : .....	88
1.3.3) La reconnaissance conventionnelle : .....	91
1.3.4) Proposition : un modèle triadique de l'image .....	92
<b>2. L'information télévisée : de l'espace et du temps.....</b>	<b>96</b>
2.1) L'image télévisuelle : l'enjeu iconique .....	96
2.1.1) Image photographique.....	96
2.1.2) L'avènement du plastique .....	100
2.1.3) L'effet de réel : la résistance de l'iconisme .....	103
2.1.4) Image cinétique : du mouvement en image .....	108

2.2) Les contraintes du syncrétisme : l'enjeu référentiel.....	113
2.2.1) Le texte audiovisuel et sa linéarisation .....	113
2.2.2) Les univers référentiels .....	119
2.2.4) La complicité du son.....	126
<b>3. L'information télévisée : Les dispositifs discursifs de mise en scène.....</b>	<b>133</b>
3.1) Les dispositifs énonciatifs : enjeu de véridicité .....	134
3.1.1) Actorialisation : de la pluralité.....	135
3.1.2) La pluralité des voix : rôles véridictaires des actants .....	140
3.1.3) Structure spatiotemporelle : enchâssement et récursivité .....	152
3.2) Les dispositifs narratifs : médiation du savoir .....	169
3.2.1) Les modalités de mise en scène du récit médiatique : du narratif au descriptif .....	170
3.2.2) Les modalités focales du récit médiatique .....	178
3.2.2.1) Des niveaux de savoirs relatifs.....	178
3.2.2.2) Proposition : Entre omniscience et omniprésence, les modes de constitution du savoir .....	181
3.3) Les dispositifs pathémiques : enjeu de séduction .....	186
3.3.1) Emotion et signification.....	190
3.3.1.1) Pathos et raison : de la rationalité du pathos.....	190
3.3.1.2) Du fondement tensif des passions au fondement sensible de la signification.....	194
3.3.2) Emotion et information télévisée .....	198
3.3.2.1) La prééminence du visuel .....	198
3.3.2.2) L'importance du symbolique .....	200
3.3.3) Emotions et représentation.....	201
3.3.4) Emotion et stratégies énonciatives : .....	205
3.3.4.1) L'élasticité du temps et sa composante affective : l'événement en direct .....	205
3.3.4.2) Le direct à la recherche de l'événement.....	207
3.3.4.3) Flexibilité de l'espace et incidence pathémique : la propension à l'ethnocentrisme .....	209
<b>CHAPITRE III : Information d'urgence : Fondement pathémique.....</b>	<b>219</b>
<b>1. Point de vue sémio-narratif.....</b>	<b>223</b>
1.1) Niveau profond : sémantique .....	223
1.1.1) Existence et néantisation.....	223
1.1.2) Déclinaisons existentielles .....	227
1.2) Niveau de surface : sémantique narrative .....	229
1.2.1) Confrontation inter-actantielle .....	229
1.2.1.1) Emergence de la menace.....	229
1.2.1.2) Interactions.....	231
1.2.2) Tensions modales et compétences des actants .....	234
1.2.2.1) Compétences effectives.....	234
1.2.2.2) Compétences requises .....	235
1.2.3) Axiologie de la menace.....	239
1.2.3.1) De la catastrophe au cataclysme .....	240
1.2.3.2) De la catastrophe à la tragédie .....	245



<b>2. Point de vue sémio-discursif :.....</b>	<b>257</b>
2.1.) Niveau temporel : tensions existentielles.....	257
2.1.1) Présent et vitalité : le « sauve qui peut ».....	257
2.1.1.1) Rapidité.....	259
2.1.1.2) Danger.....	260
2.1.1.3) Protection.....	262
2.1.2) Passé et fatalité : la néantisation.....	264
2.1.2.1) Figures de la douleur.....	264
2.1.2.2) De la mesure.....	265
2.1.2.3) De la démesure.....	268
2.1.2.4) Figures de l'horreur.....	270
2.1.3) Vitalité et fatalité : figures pragmatiques.....	276
2.1.3.1) De la paralysie à l'entraide.....	276
2.1.3.2) Conclusion : Survie et sur-mort.....	278
2.2) Niveau spatial : du paradis à l'enfer.....	281
2.2.1) Isotopies euphoriques.....	282
2.2.1.1) La beauté/richesse.....	283
2.2.1.2) La rêverie.....	286
2.2.1.3) Béatitude et bien-être.....	288
2.2.2) Isotopies dysphoriques : De l'enfer.....	289
2.2.2.1) Le paradis perdu.....	289
2.2.2.2) De la désolation.....	295
2.3) Niveau actantiel : Corps meurtris et représentations.....	297
2.3.1) Esthésie de l'horreur et fondement.....	297
2.3.1.1) Mise en scène funèbre.....	297
2.3.1.2) Corps meurtri : l'éros comme source de valeurs.....	300
2.3.1.3) Esthésie corporelle de l'horreur.....	303
2.3.2) Le corps-objet : réifications.....	305
2.3.2.1) Postures du corps.....	305
2.3.2.2) Surexposition.....	307
2.3.2.3) La surabondance.....	308
2.3.2.4) Excès : limite et dépassement.....	311
2.3.3) Anthropomorphisme et déification.....	313
2.3.3.1) Omnipotence/omniprésence : Compétences inédites.....	313
2.3.3.2) Onto-véridicité :.....	317
2.3.3.3) La main invisible.....	319

## **CHAPITRE IV : L'information d'urgence :**

### **Fondement pragmatique et incidences..... 323**

#### **1. Principes méthodologiques et théoriques**

#### **pour l'analyse des images d'amateurs..... 325**

1.1) Axe inter-médiatique.....	325
1.1.1) Images d'amateurs : acceptions.....	325
1.1.2) Usages médiatiques des images d'amateurs.....	331
1.1.3) Espace de réalisation/espace de diffusion.....	335
1.1.4) Praxis et niveaux de pertinence.....	339
1.2) Axe inter-sémiotique.....	341
1.2.1) Visualités : des sémiotiques.....	341
1.2.2) Image d'amateur : entre plastique et iconique.....	343
1.2.3) Regards croisés : photographie et cinéma.....	347

<b>2. Mécanique iconique.....</b>	<b>354</b>
2.1) Propriétés séminales.....	354
2.1.1) Signes non spécifiques.....	357
2.1.2) Les signes spécifiques spatiaux.....	362
2.1.3) Signes spécifiques kinésiques.....	364
2.2) L'imperfectibilité comme pratique.....	367
2.2.1) Le fondement pragmatique de l'iconicité.....	367
2.2.2) Pratiques et plans d'immanence : quelques réquisits.....	371
<b>3. Mécanique axiologique .....</b>	<b>374</b>
3.1) Niveau communicationnel : viabilités axiologiques.....	374
3.2) Niveau sémio-textuel : Axiologies du film amateur.....	380
3.2.1) Ancrage actantiel et mécanique proxémique : le corps-médium.....	380
3.2.1.1) Sémiogenèse de la corporéité.....	381
3.2.1.2) Iconicité motrice et mécanique figurative.....	386
3.2.1.3) De l'intimité : Actantialisation et compétences.....	389
3.2.1.4) Kinesthésie et motions intimes : Anonymat et espace vacant.....	392
3.2.2) Ancrage spatiotemporel et mécanique proxémique : effets de proximité... ..	399
3.2.2.1) Topographie de l'urgence.....	399
3.2.2.2) Valeurs temporelles : du souvenir au vécu.....	403
3.2.2.3) Survenir, immédiateté et urgence.....	407
<b>4. Incidences .....</b>	<b>410</b>
4.1) Elles minimisent la notion de relais médiatique.....	410
4.1.1) Point de vue sémiotique : conclusion.....	410
4.1.2) Point de vue communicationnel et médiatique.....	413
4.2) Mécanique pathémique.....	416
4.2.1) Amateur et professionnel : un même dessein.....	416
4.2.2) Niveau textuel et sémio-narratif : modes d'efficience et émotions.....	422
4.2.3) Niveau énonciatif et sémio-communicationnel : catalyse et émotions.....	429
<b>5. Conclusion : L'information d'urgence, essai de définition.....</b>	<b>433</b>
5.1) Définition syntagmatique.....	434
5.2) Définition paradigmatique.....	437
<b>Heuristique : Discussion sur l'imperfectibilité .....</b>	<b>441</b>
<b>Références bibliographiques .....</b>	<b>445</b>
<b>Versions originales des traductions .....</b>	<b>455</b>
<b>Table des schémas .....</b>	<b>463</b>
<b>Table des schémas tensifs .....</b>	<b>464</b>
<b>Table des tableaux.....</b>	<b>464</b>
<b>Index des auteurs.....</b>	<b>465</b>
<b>Index des mots-clés.....</b>	<b>466</b>

# Introduction générale

25 décembre 2004, un séisme sous-marin déclenche une vague gigantesque qui ravage les côtes de la plupart des pays bordés par l'océan Indien (à savoir l'Inde, l'Indonésie, le Sri Lanka, la Thaïlande, les Maldives, la Malaisie, le Bangladesh), laissant derrière elle de nombreuses victimes humaines. Jour après jour, les télévisions ont transmis des masses d'informations à ce sujet, relatant à chaque édition l'évolution de la situation dans ces pays. Pendant près de deux semaines, les médias télévisuels n'ont cessé de diffuser les mêmes images de la catastrophe, essayant de décrire l'évolution de la situation dans chacune des régions concernées. Les informations relatives au Tsunami ont fait l'objet d'une grande médiation à l'échelle mondiale : entre images d'amateurs surexposées, panoramas redondants, témoignages de tous horizons, la machine médiatique semble s'être emballée. Par ailleurs, elle a été accompagnée d'un élan de solidarité qualifié de « sans précédent » par les responsables des ONG (au point que ces derniers ont demandé l'arrêt des dons). La diffusion de ces informations n'a évidemment pas provoqué à elle seule l'élan de solidarité et de mobilisation humanitaire, mais elle l'a sans doute accéléré. Une des premières questions qui pourrait surgir à l'esprit serait de savoir si c'est l'événement en lui-même qui légitime sa priorité au sein de l'espace télévisuel et public. Mais elle devient aussitôt caduque lorsqu'on sait que d'autres catastrophes de grande ampleur, la même année, n'ont pas connu une telle diffusion ni provoqué la même effervescence (par exemple le tremblement de terre de Bam en Iran). Haut lieu du tourisme mondial, la zone géographique touchée par la catastrophe semblerait, à première vue, avoir laissé une empreinte occidentale au sein du discours suscitant un intérêt particulier de la part des téléspectateurs, mais pas exclusivement.

En effet, si le tsunami a été considéré comme une catastrophe à part, c'est avant tout en vertu d'un discours qui peut lui-même être considéré comme particulier, suscitant une rupture dans la pratique médiatique journalière. Surchargée par le pathos, la représentation de l'événement doit sa véhémence à une articulation exclusive des matériaux sémiotiques qui lui confère des valeurs s'élevant au-delà du seuil intangible de l'excès. Il s'agit pour nous d'explorer cette singularité et d'en saisir la configuration car selon nous, le traitement télévisuel du tsunami constitue le modèle d'un genre nouveau d'information, que nous intitulerons « *information d'urgence* », syntagme qui souhaite se détacher du statut d'hapax afin de légitimer le fruit de ce travail. En vue de prendre en compte le caractère international des événements et l'importance de la dimension culturelle dans la structure

des informations télévisées, nous avons constitué un corpus d'analyse à partir des journaux télévisés des chaînes publiques de deux pays européens, la France (France2) et le Portugal (RTP), auxquels s'ajoute un extrait du journal télévisé de la chaîne américaine CNN.

## Hypothèse et objet de recherche

### Hypothèse :

L'hypothèse directrice qui alimente notre recherche est donc marquée par l'existence d'une autonomie qui se cristallise par le syntagme *information d'urgence*, lequel doit être interrogé par une analyse de corpus, en vue d'en saisir l'articulation interne. Etant donné que le continuum discursif de l'information médiatique n'est pas absolu, nous sommes en mesure de penser que les informations télévisées journalières sont toutes particulières : leur rémanence dans les foyers et leur constance dans le temps sont interrompues par un rendez-vous quotidien qui reconstruit à chaque fois une nouvelle énonciation, même si celle-ci se fonde sur des régularités techniques et esthétiques. Dans cette discontinuité qui configure néanmoins un ensemble homogène, définissable en tant que discours médiatique ritualisé, l'information d'urgence relèverait d'une combinatoire au sein de l'axe syntagmatique, dont l'efficacité serait tributaire d'un dépassement « de la normale ». À ce titre, la diffusion journalière inscrit l'information télévisée à différents niveaux de profondeur, parmi lesquels émerge l'information d'urgence, marquée par un échelon particulièrement reculé. Par une surenchère du pathos mais également par une vive attention à l'égard de la visée pragmatique, l'information d'urgence atteint un niveau de profondeur tel qu'elle se cristallise dans une structure capable (à titre d'effets) de fuir de son cadre proprement textuel, et d'interférer avec le cadre communicationnel, engageant le téléspectateur au sein de l'événement. En somme, l'information d'urgence est constituée par les mêmes régularités (des dispositifs techniques, énonciatifs et esthétiques) journalières que l'information « traditionnelle » (la pratique de diffusion ritualisée) mais renferme, aux confins même de sa structure, des tensions intersémiotiques qui tirent leur force de l'entraîn des valeurs déployées dans la représentation de l'événement. Elle se différencierait des informations dites « traditionnelles » en cela que l'événement auquel elle se réfère accède au champ de présence sous la forme d'une extrême violence, tant d'un point de vue temporel que figuratif. Sur la base de ce postulat se déclinent en escalade trois hypothèses qui, vérifiées et confirmées, souhaitent « donner forme » à l'information d'urgence :

- La ferveur de l'urgence se manifeste au sein de la structure du discours, par un noyau sémiotique fondamentalement et solidement chargé en intensité pathémique, lequel est alimenté par un ancrage ethnocentrique mais surtout par la présence massive d'images d'amateurs.
- Les images d'amateurs renferment une particularité sensible : elles renvoient au « réel » avec plus de cohérence que les images dites professionnelles, sur le fond d'effets d'intimité, de proximité et de transparence sous-jacents à des valeurs d'authenticité et de sincérité.
- Ces relations de proximité propres aux images d'amateurs permettent de créer des conditions de réception susceptibles de déployer massivement l'énergie pathémique inscrite dans le discours de l'événement.

Cette mécanique revêt une forme syntagmatique que nous tâchons de présenter au sein de ce travail. Cette évaluation du potentiel pathémique et communicationnel de l'information d'urgence - en l'occurrence des informations relatives au tsunami de 2004 et au 11 septembre 2001 - s'articule autour de quatre moments clés qui constituent l'objet de la recherche, et que nous développons ci-dessous.

### L'objet de recherche :

Conformément aux hypothèses susmentionnées, l'objet de notre recherche consiste à définir l'information d'urgence, en diagnostiquant ses éléments constitutifs. En nous appuyant sur une analyse de corpus télévisuel, nous engagerons notre réflexion dans une conceptualisation de l'urgence qui nous projettera dans les sentiers sinueux de la signification appliquée à l'information télévisée. Dans un premier temps, nous avons jugé rigoureux d'aborder le journal d'information télévisé dans une perspective descriptive, afin d'isoler les éléments susceptibles de stabiliser le genre qu'il incarne. Au terme de cette description, nous souhaitons dégager par équivalence mais aussi par différence, les particularités qui nous permettront de définir l'information d'urgence comme étant un genre à part entière.

En cela, la première partie de ce travail consiste à dégager les diverses acceptions des notions d'information et de communication, et notamment de mettre en lumière l'interdisciplinarité qui les a fait naître, conformément à la diversité des approches possibles : sociologiques, psychosociologiques, politiques, économiques, linguistiques, etc.

La seconde partie sera consacrée au genre *information télévisée* et à sa complexité en termes de textualité, dont nous essayerons d'extraire les éléments théoriques et descriptifs majeurs. L'information télévisée, qui constitue un objet complexe tant du point de vue de sa matérialité (structurée par différents systèmes langagiers) que de son fonctionnement interne (elle fait coopérer plusieurs instances sur lesquelles peuvent se dresser diverses disciplines telles que les sciences sociales, sciences politiques et juridiques, psychosociologie...), rend dérisoire toute tentative de description purement fonctionnelle et exhaustive. L'histoire commune des concepts d'information et de communication montre à quel point toute médiation naît, vit et meurt dans une relation intersubjective, soulignant le rôle fondamental des instances émettrices et réceptrices dans la construction du message. En ce sens, et en gardant à l'esprit que nous nous focalisons sur les problématiques de la signification, les éléments constitutifs du journal d'informations télévisées nous guideront au-delà des frontières du texte audiovisuel, vers les chantiers de la perception, de la connaissance et de la communication

Suivant les notions et concepts qui auront été préalablement dégagés, la troisième partie tâchera de définir l'information d'urgence en termes thymiques. En effet, au sein du continuum informationnel, l'urgence se décrit fondamentalement par un degré extrême de profondeur, en saturant la charge pathémique des récits, par des figures et des images qui mettent en scène l'extinction de la vie au sein de la scène événementielle.

Une quatrième et dernière partie sera consacrée à la définition de l'information d'urgence d'un point de vue pragmatique. Toujours en contraste avec les informations « traditionnelles », nous soulignerons les différences essentielles résidant au sein de la structure analysée dont la ferveur et la force pragmatique sont imputées aux images d'amateurs, mais pas exclusivement : nous verrons par la suite qu'une structure particulière se révèle source de l'entrain des valeurs pathémiques et pragmatiques. Nous expliquerons en quoi les vidéos d'amateurs sont susceptibles de renvoyer avec plus de cohérence au « réel » et par quelles modalités cette proximité avec le monde naturel est capable de décupler massivement l'énergie contenue dans le réservoir pathémique que nous aurons déterminé dans la partie précédente.

Tout au long de ce travail, nous étayerons nos propos par une analyse de corpus concernant les informations relatives au tsunami de 2004 mais aussi celles en rapport avec le 11 septembre 2001, afin d'être en mesure de confirmer une certaine redondance et de considérer l'information d'urgence comme genre autonome.

# Présentation du corpus

## Un corpus hétérogène

Nous avons retenu deux informations relatives à deux événements qualifiés de catastrophiques par les médias et qui constituent toutes deux, selon nous, des informations d'urgence : le tsunami asiatique de 2004 ainsi que les attentats du 11 septembre 2001. Il ne nous semble pas nécessaire de rappeler le contexte des événements tant ils furent médiatisés, intégrant notre quotidien et imprimant le fond de notre mémoire. Pour chacun d'eux, les dates suffisent à convoquer la thématique de la catastrophe ainsi que les images constitutives du cœur de cette médiatisation. Le choix de notre corpus se fonde donc à partir de deux axes de sélection : le premier s'impose à nous naturellement par les thématiques des deux catastrophes, le second se focalise sur les chaînes télévisées et souhaite étayer la dimension interculturelle de l'information. Nous avons donc retenu des chaînes de différents pays afin d'insister sur les différences/similarités des mises en scène de l'information, tout en affirmant que l'information d'urgence est avant tout une information sémiotisée, dont le contenu transcende les frontières, mais qui se cristallise au sein de la sphère médiatique. Néanmoins, notre recherche se focalise principalement sur les informations relatives au tsunami ; le 11 septembre intervenant en termes d'ouverture, soulignant l'hypothèse selon laquelle l'information d'urgence est, d'un point de vue syntagmatique, singulière mais potentiellement réursive. En ce sens, elle ne serait pas unique dans le temps : il existerait plusieurs informations d'urgence retraçant des thématiques différentes, dès lors que sa structure fondamentale traduit les réquisits, auxquels notre travail souhaite donner forme. Pour les informations du tsunami, notre corpus regroupe les quatre premières émissions du journal télévisé, de la chaîne française France2 et de la chaîne portugaise RTP, du 26 au 29 décembre 2004. Compte tenu de la très grande profusion des émissions au fil du temps, nous n'avons retenu que quatre d'entre elles, les premières étant les plus pertinentes à nos yeux puisque dans le champ de la perception, l'urgence impose un éclat, c'est à dire une charge informationnelle forte dans une durée très réduite. Les informations du 11 septembre 2001 qui apparaissent dans notre sélection sont composées des premières heures de la catastrophe jusqu'à l'effondrement des deux tours jumelles. Nous avons souhaité créer une ouverture à travers diverses images d'amateurs, diffusées de manière récurrente sur toutes les chaînes télévisées. Ces images se révèlent très importantes car elles ont constitué de véritables images-événements et, nous semble-t-il, ont modelé le cœur de l'information d'urgence, non seulement du point de vue de l'expression (la quantité, la fréquence, la texture ou la forme) mais aussi sous l'angle du

contenu (leurs compétences en termes de dramatisation). Par conséquent, elles nous semblent indispensables dans l'analyse des fondements pathémiques et pragmatiques de *l'urgence*.

Notre corpus est donc principalement composé par l'événement du tsunami, et ce sur deux chaînes différentes (chaîne portugaise RTP et française FR2), mais s'ouvre également sur les événements du 11 septembre issus de la chaîne américaine CNN ainsi que sur quelques images d'amateurs relatives à cette catastrophe, en vue de mesurer avec précision les caractéristiques de l'amateurisme. Contrairement aux apparences, cette hétérogénéité n'entraîne aucune restriction car elle permet de soumettre la réflexion théorique ainsi que l'observation aux frontières socioculturelles du genre<sup>1</sup>, confirmant la rémanence qui peut lui être attribuée.

### **Portrait des chaînes télévisées**

Nous allons présenter un bref portrait des chaînes qui intéressent plus particulièrement notre analyse afin de saisir le poids du cadre social au sein du processus communicationnel du service public audiovisuel. En effet, nous valoriserons l'implication de cette dimension sociale et culturelle dans la construction d'une information à caractère international.

- RTP : c'est à partir des années cinquante que le nom RTP fit sa première apparition comme entreprise privée de radiodiffusion (radiotélévision portugaise). Alors qu'elle émettait depuis un petit terrain de Lisbonne, elle passa rapidement du stade expérimental aux émissions régulières (la visite de quatre jours de la reine Elisabeth II sur le territoire portugais fut une grande épreuve pour la chaîne puisqu'elle nécessita la couverture intégrale de l'événement). En effet, compte tenu des difficultés technologiques qui ne permettaient pas de couvrir en direct différents lieux, de grands efforts furent mobilisés dans la constitution des reportages afin de répondre aux exigences du public dans un temps réduit. Conformément aux progrès techniques, dans les années soixante, la chaîne put émettre sur tout le territoire national avec quelques émissions régulières, puis en Outre-mer vers les îles de Madère et l'archipel des Açores. Mais ce qui fait la particularité de la radiodiffusion lusophone reste sans doute le contexte dans lequel elle est née puis a évolué pendant une vingtaine d'années : celui de la dictature salazariste qui s'est terminée par la révolution des œillets en avril 1974. Dans cet environnement autoritaire, le lien tissé entre la société et l'institution médiatique demeurait contrôlé, sous l'œil vigilant de l'état. La

---

<sup>1</sup> Limites imposées par le genre « journal télévisé » et les normes culturelles qui s'y rattachent selon les pays de diffusion.



censure (notamment l'interdiction de médias indépendants) fut naturellement un modèle structurant de la politique de l'information de Salazar qui y vit un exceptionnel mode de promotion et de maintien de sa posture hégémonique : un régime indiscutable et un homme insubstituable. Cet isolationnisme constitua une forme répressive et normative déterminante dans le maintien du régime. À travers l'évolution technologique mais surtout la prise en compte du véritable pouvoir « doxique » des médias de masse, la chaîne devint l'instrument de propagande de l'appareil d'état. Le journal télévisé fut soumis au contrôle d'un secrétariat national de l'information (SNI) et la télévision devint un véritable organisme éthique et moral. La télévision et la presse en général constituèrent un instrument idéologique non seulement pour les préoccupations internes nationales mais également en vue de corriger les critiques internationales faites sur la présence coloniale en Afrique<sup>2</sup>. C'est lors de la révolution des œillets, le 25 avril 1974, que les studios de la chaîne furent pris stratégiquement, comme tous les médias, par les forces armées révolutionnaires en vue de libérer le peuple et les médias de la censure. Cette date marqua également l'ouverture des négociations pour une nationalisation de la chaîne qui se concrétisa en 1975. RTP1, RTP2, RTP Madère et RTP Açores constituèrent ainsi un même groupe du service public RTP, qui, à partir des années quatre-vingt, se déclina à l'international avec RTP international et RTP « Africa ». En 2004, le groupe comprend également certaines radios publiques. Cette brève histoire, qui peut certes être contestée, témoigne de l'importance du cadre éthique et moral au sein d'un cadre social du processus de communication médiatique ; cadre dont nous souhaitons évoquer l'existence non en termes historiques mais en termes langagiers. Nous avons voulu sélectionné la chaîne RTP1 car elle paraît, d'un point de vue organisationnel, comparable à France2 : elle fait partie d'un groupe du même nom, elle est la première chaîne du groupe en termes d'audience, mais également la plus ancienne. Aujourd'hui RTP1 est la deuxième chaîne la plus regardée au Portugal. Elle se place comme chaîne généraliste tant sur la diversité des thèmes et des programmes diffusés que sur l'audience (la plus large possible), en privilégiant la culture portugaise, notamment à travers les fictions nationales.

- France 2 : deuxième chaîne de l'ORTF depuis avril 1964, elle devient Antenne 2 en 1975 suite à une loi qui divise l'office de radiodiffusion télévision française en sept entités autonomes mais sous le contrôle de l'état. Ce n'est que 20 ans plus tard que France télévision apparaît, regroupant les chaînes publiques sous sa tutelle en leur conférant une identité commune : Antenne 2 devient France 2 et FR3 devient France 3. D'autres chaînes

---

<sup>2</sup> Cádima, Francisco Rui, *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa*, Lisboa: Presença, 1996

sont acquises par la suite au sein du groupe (La cinquième, RFO...). Les chaînes appartenant au groupe sont complémentaires mais gardent une identité éditoriale propre. La politique du groupe est, d'un point de vue officiel, celle d'un service public audiovisuel dont la mission consiste à placer le média au cœur de la société comme garant des liens interindividuels. Les directives fondamentales qui s'inscrivent dans la politique de la chaîne, en deçà de la production, sont déterminées par un ensemble de textes, de lois et de décrets européens et nationaux, mais également par les recommandations du CSA. France 2 est donc une chaîne généraliste qui s'adresse au plus grand nombre et dont le rôle au sein de la société est de maintenir un espace public dans lequel la citoyenneté est étayée par l'insertion des individus au cœur des débats démocratiques<sup>3</sup>. La charte de France 2 place au cœur de ses missions l'assurance des valeurs d'intégration, de solidarité et de civisme, tout en s'attachant à mettre en avant le patrimoine culturel et linguistique français. Dans notre travail de recherche, nous avons privilégié les chaînes publiques car elles semblent d'une part vouloir endosser, à l'égard de la société, un rôle garantissant le lien entre le monde et l'individu. En considérant que les chaînes publiques sont financées par la fiscalité en vigueur (redevance), elles touchent directement les foyers nationaux et se doivent de répondre aux rôles qui leur incombent, à savoir divertir et informer tout en formant un trait d'union entre l'individu et le monde social. Dès lors, un cadre social implicite est établi au sein du processus de communication, conférant au média l'autorité éthique et morale, dont l'implication discursive s'avérera très intéressante dans la perspective pragmatique de l'information d'urgence. La perspective contrastive des chaînes publiques nous permet d'autre part une analyse plus équilibrée que le permettrait les chaînes privées, compte tenu de leur grande diversité pour chaque pays respectif. Il existe certes de grandes différences entre les chaînes publiques que nous avons sélectionnées conformément à leurs sphères culturelles et linguistiques : néanmoins, d'un point de vue global (et officiel), le service public audiovisuel semble répondre à la visée commune (celle de rendre accessible le monde) et s'intégrer de façon cohérente au sein du cercle culturel dans lequel il est diffusé.

---

<sup>3</sup> Source : <http://charte.francetv.fr>, consulté le 08 septembre 2009

# Constituants du corpus et mode d'emploi

## Constituants :

Le corpus à partir duquel nous appuyons notre réflexion comprend principalement les informations relatives au tsunami. Les quatre premières émissions de la catastrophe ont été enregistrées sur la chaîne FR2 : elles constituent les séquences principales. Le premier jour (sur la chaîne portugaise RTP) a également été sauvegardé, sachant que cette dernière couvre une heure et demie de diffusion alors qu'une émission de France2 dure environ une demi-heure. En vue de rendre notre travail plus transparent, nous avons souhaité recourir également aux informations du 11 septembre 2001. Cette ouverture se traduit par les trois premières heures de la chaîne CNN, que nous avons fractionnées en dix-huit morceaux de dix minutes afin de nous rendre la traduction plus facile. À cet égard, lorsque nous nous appuyons sur un extrait en portugais ou en anglais, nous traduisons directement les paroles dans le cadre prévu à cet effet, la version originale étant annexée à cette thèse<sup>4</sup>. À ces extraits s'ajoute une série d'images d'amateurs issue des événements du 11 septembre, que nous avons souhaité incorporer afin d'étudier avec précision leurs effets de sens possibles, en comparaison avec celles des informations du tsunami. Elles ont été sélectionnées selon leur disponibilité, indépendamment d'une quelconque chaîne de diffusion puisque, tout comme le tsunami, elles ont été dévoilées de manière redondante par toutes les chaînes télévisées. Même si ces images sortent du cadre temporel de notre sélection primaire, elles doivent toutefois être intégrées, nous semble-t-il, car elles constituent le cœur de l'information d'urgence. La page qui suit fait office de récapitulatif des constituants du corpus

---

<sup>4</sup> Cf. p. 455


Tableau n°1 : récapitulatif des constituants du corpus

TSUNAMI					
FR2			RTP		
Date	Durée	Nom du fichier	Date	Durée	Nom du fichier
26/12/04	26 :52	FR2_261204.mpg	26/12/04	01 :14 :20	RTP_261204
27/12/04	27 :19	FR2_271204.mpg	27/12/04		
28/12/04	27 :16	FR2_281204.mpg	28/12/04		
29/12/04	27 :50	FR2_291204.mpg	29/12/04		

11 SEPTEMBRE 2001			
CNN		Images d'amateurs	
Durée	Nom du fichier	Durée	Nom du fichier
10 :00	Cnn_part1.wmv	00 :01 :16	IA1-11-09-01
10 :02	Cnn_part2.wmv		
10 :00	Cnn_part3.wmv		
07 :40	Cnn_part4.wmv	00 :00 :42	IA2-11-09-02
10 :00	Cnn_part5.wmv		
10 :01	Cnn_part6.wmv		
10 :08	Cnn_part7.wmv	00 :00 :14	IA3-11-09-03
07 :49	Cnn_part8.wmv		
10 :00	Cnn_part9.wmv		
10 :01	Cnn_part10.wmv	00 :02 :47	IA4-11-09-04
10 :02	Cnn_part11.wmv		
07 :47	Cnn_part12.wmv		
10 :00	Cnn_part13.wmv		
10 :09	Cnn_part14.wmv	00 :00 :37	IA5-11-09-04
10 :08	Cnn_part15.wmv		
07 :43	Cnn_part16.wmv		
10 :00	Cnn_part17.wmv		
02 :49	Cnn_part18.wmv		
02 :49	Cnn_part18.wmv		

### Mode d'emploi du corpus :

Au fil de notre travail, nous aurons fréquemment recours aux extraits audiovisuels de notre corpus. Lorsque le visuel n'est pas nécessaire, nous reprendrons uniquement les données verbales qui apparaîtront comme une citation. Lorsque le visuel s'avèrera nécessaire pour appuyer notre point de vue, nous copierons une image, que nous jugerons la plus représentative, en joignant une transcription de la strate verbale si besoin. Les extraits qui interviennent à titre d'exemple de notre corpus sont insérés dans un tableau dont nous expliquons le fonctionnement ci-dessous. Chaque tableau séparé représente une séquence analysée qui débute par le repère chronologique inscrit au bas et dont les limites de fin sont imposées par les commentaires verbaux inscrits dans leur cellule respective. Chaque séquence se définit ici par la conjugaison des images insérées et des commentaires transcrits. Dans l'analyse nous nous référerons toujours aux images en tant que « plan isolé » (une prise de vue) et dépendamment des commentaires associés si ceux-ci y figurent. Une cellule est consacrée à la transcription de la strate verbale comme dans le premier exemple suivant, mais peut également prendre une forme linéaire lorsque la combinaison entre le visuel et le verbal est nécessaire à la compréhension de notre exposé, et ne peut être séparée, comme le deuxième exemple ci-dessous. La cellule jointe aux images peut également comporter des informations autres que la transcription, telles que des traductions, des commentaires sur le contenu de l'image, ou des descriptions de l'image en mouvement. Chaque extrait est numéroté par ordre croissant et comporte en dernière ligne les précisions suivantes : origine de l'image (France2, RTP ou image d'amateurs), date de diffusion et repère chronologique au sein du fichier multimédia disponible dans le cd-rom.

Image 27	Transcription
	<p>- <i>Voix Off</i> : Une vague gigantesque née d'un tremblement de terre hors du commun, celui qui a ébranlé la région de Sumatra dimanche matin a atteint une magnitude de 9 sur l'échelle de Richter, la quantité d'énergie dégagée à cet instant fut énorme.</p> <p>- <i>Voix in (Expert)</i> : Le tremblement de terre représente sans doute des millions ...</p>
FR2 – 28/12/04 - 26 :28	

Transcription, traductions, commentaires...

Chaîne télévisée

date

Repère chronologique

## CHAPITRE I :

### L'information et la communication : un objet pluridisciplinaire

## ***Introduction***

Vouloir travailler sur l'information télévisée consiste avant tout à travailler sur les processus communicationnels et langagiers par lesquels elle est transmise, mais pas seulement. Les nombreux travaux menés au cours de l'histoire ont montré à quel point la recherche sur les médias d'information est une recherche complexe. Ils ont également exprimé la nécessité d'une prise en charge interdisciplinaire compte tenu des diverses instances constitutives du processus de communication et de son implication dans la sphère sociale. La notion d'information a, depuis ces premières théories fondatrices, connu des acceptions qui l'ont conduite dans des domaines aussi différents qu'incertains. Les notions d'information et de communication ont et continuent de recouvrir une multiplicité de sens. Ceci sans doute parce qu'elles naissent d'un intérêt d'ajustement à la modernité (et à ses évolutions technologiques) ainsi que d'un souci d'amélioration des relations entre l'Homme, la société et le monde qui le comprend. Nous n'allons pas exposer dans ce chapitre une histoire des notions d'information et de communication, si tant est qu'il y en ait une, parce qu'elle serait complexe et n'ajouterait rien aux travaux déjà menés entre autres par Armand Mattelart<sup>5</sup> ou Roger Bautier<sup>6</sup>. Cependant, nous allons extraire des éléments qui nous paraissent saillants pour exprimer en quoi les questions relatives aux Sciences de l'Information et de la Communication<sup>7</sup> sont (et ont toujours été) des questions où se heurtent plusieurs disciplines. Dans ce travail qui nous conduit dans les méandres du texte syncrétique (entendu ici comme manifestation du discours télévisuel), nous sommes amenés à nous orienter vers les travaux dans lesquels l'objet de notre corpus et son support s'inscrivent : *l'information à la télévision*. Repérer les différentes théories qui ont forgé les notions d'information et de communication nous permettra d'appréhender avec plus de précision les questions essentielles autour de l'information télévisée. Notre perspective, qui est celle de la signification, n'aura d'intérêt que si elle s'inscrit avec les SIC dans une négociation entre niveaux de pertinence. Cela nous permettra de structurer avec rigueur nos problématiques (une sémiotique appliquée au processus communicationnel) et d'affronter les questions épistémologiques face auxquelles la recherche sur le média

---

<sup>5</sup> A. Mattelard, M. Mattelard. *Histoire des théories de la communication*. Paris : La découverte, 2004.

<sup>6</sup> R. Bautier. *De la rhétorique à la communication*. Grenoble : PUG, 1994.

<sup>7</sup> Que nous appellerons désormais SIC

télévisuel est contrainte de se heurter. Entre le monde à décrire et le monde décrit, se déploie une multitude de possibilités quant à la perspective de recherche ; l'analyse (qui est l'objet de notre recherche) et la conceptualisation (qui est l'objectif de notre travail) de l'information d'urgence peuvent se perdre dans le labyrinthe d'une pensée communicationnelle construite par de multiples écoles, courants et méthodes. Au cœur de ces approches qui s'entremêlent, notre travail doit s'orienter dans une perspective sémiotique tout en portant un regard vers le processus de communication qui inclut un téléspectateur actif (compétent), et non exclusivement réceptif. Après une brève approche des principales théories des SIC qui témoignent de la nécessaire interdisciplinarité des sciences, nous délimiterons ce qui pour nous, constitue les enjeux théoriques d'un travail de recherche sur les médias en vue de les intégrer à notre perspective.



# 1. La communication : un enjeu social

Situées au carrefour de disciplines aussi diverses que la politique, la sociologie ou l'anthropologie, les SIC ont, depuis l'invention des systèmes techniques de communication, donné lieu à des préoccupations transdisciplinaires (mathématiques, biologie, économie...) permettant d'éclater une pensée communicationnelle autrefois linéaire et cristallisée dans une approche déterministe. D'abord dédiée à l'idée de progrès et de développement, la notion de communication s'installe dans la société du dix-neuvième siècle pour gérer les flux, qu'ils soient organiques (dans la médecine), sociaux (dans l'entreprise) ou mercantiles (dans les transports). Suite aux théories de Claude Henri de Saint Simon puis d'Herbert Spencer, la métaphore du « vivant » permet d'organiser la vie sociale, économique et industrielle de manière unitaire en une sorte de société-organique. L'ouverture d'une opinion publique engendrée par la liberté de la presse ainsi que la pensée selon laquelle la société est à l'image de l'Homme, c'est-à-dire un réseau organique avec son « âme » et ses maux, conditionnent l'idée de *masse*, de manipulation, et plus généralement de pouvoir décisionnel des groupes sociaux<sup>8</sup>. Naît alors l'idée que la société est faite de meneurs et de menés dont l'effet de suggestion et d'imitation est l'un des facteurs, que dans cette société les organes de presse appartiennent à cette catégorie de meneurs, puis naît par dissemblance l'idée de public. Déjà la pensée du rapport médiacible et de ses effets est de mise, Gabriel Tarde est influencé par ces notions de suggestion et d'imitation (comme lien social) et s'intéresse aux facteurs de sociabilité en concevant l'idée de public, plus complexe que la pensée alors actuelle de foule. Selon ce sociologue, le comportement des groupes sociaux dresse des effets proches de l'uniformité à travers, par exemple, des phénomènes affectifs ou émotifs. Nous retrouvons de nos jours cette pensée d'une « société de contrôle » à travers les textes de Gilles Deleuze<sup>9</sup> (il en vient à compléter l'idée de *société disciplinaire* de Foucault). Ce dernier philosophe insiste sur la société enfermée par le contrôle, un contrôle exercé entre autres par les institutions, le marketing et les médias – il exprime une « pensée-minute » forgée par les journalistes, en prenant notamment l'exemple de « l'article critique du livre » qui paraît être plus important que le livre lui-même<sup>10</sup> –. L'idée selon laquelle la communication intervient dans la

---

<sup>8</sup> Notamment avec Scipio Sighele, anthropologue et criminologue, et son ouvrage *La foule criminelle* qui retrace les comportements sociaux lors d'associations collectives, notamment contestataires, et insiste sur la rationalité des masses.

<sup>9</sup> G. Deleuze. « *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle* ». L'autre journal. Mai 1990. n°1.

<sup>10</sup> G. Deleuze. « À propos des nouveaux philosophes et d'un problème plus général ». Minuit. Mai 1997. Supplément au n°24.

structure de la communauté a toujours été une des préoccupations des sociologues et notamment ceux de l'école de Chicago, dont les dispositifs conceptuels influencés par la pragmatique ont édifié des intérêts tels que le rôle de la presse dans la socialisation – par Robert Ezra Park –, l'ethnographie des interactions symboliques avec Charles Horton Cooley, et plus généralement, l'analyse des phénomènes interindividuels et les processus de communication. Ces analyses paraissent nécessaires pour évaluer l'ordre moral qui semble déterminant dans la socialisation. Elles sont considérées d'autant plus essentielles qu'elles interviennent dans une conjoncture internationale particulière. La première guerre mondiale a bien démontré le poids et l'importance des techniques de communication dans la gestion de l'opinion publique des populations des pays concernés et Harold d. Lasswell, dans son ouvrage *Propaganda Technique in the World War*<sup>11</sup> insiste sur le rôle de ces instruments dans la sauvegarde de la démocratie. Selon lui, les instruments de communication de masse sont indispensables à la vie de la société : ainsi, la gestion gouvernementale des opinions se justifie en ce que l'état doit décider, à travers ces moyens, ce qui est « bon » pour les citoyens. Ses travaux, qui introduisent ce qu'on nomme la *Mass Communication Research*, proposent de considérer la communication médiatique comme persuasive à travers des études portant sur les différentes instances du processus de communication. Ainsi, autour des années quarante, dans *les structures et fonctions de la communication dans la société*, le chercheur construit une formule, véritable apophtegme qui doit sa renommée notamment à son implication dans la sphère institutionnelle, qui permet de décrire l'ensemble des instances impliquées dans une action de communication<sup>12</sup>. Pour nous, cette théorie marque un tournant dans l'histoire des sciences de la communication pour deux raisons : elle propose une répartition épistémologique par rapport à l'objet d'analyse<sup>13</sup>, et elle permet l'interaction directe entre le monde scientifique et le monde institutionnel. Bernard Miège exprime à propos des théories de Lasswell que « c'est un programme de travail pour les chercheurs que Lasswell avait tracé, et chacun y trouvait son compte, universitaires, responsables des médias et dirigeants politiques. Le découpage proposé délimitait bien les compétences de chaque spécialité »<sup>14</sup>. Il est vrai que sa formule fragmente les intérêts qui, mêlés, risquent d'égarer le chercheur dans des préoccupations qui ne sont en principe pas les siennes. Analyser les médias ou un processus de communication est une entreprise complexe, en vertu de la nature de la

<sup>11</sup> H. Lasswell. *Propaganda Technique in the World War*, New York: Knopf, 1927.

<sup>12</sup> « Qui dit quoi par quel canal à qui avec quels effets ».

<sup>13</sup> Par exemple « Qui/à qui » intéresse plus particulièrement la sociologie, « Dit quoi » la linguistique, « à quel canal » la médiologie, « avec quels effets » la psychologie ou psychosociologie, etc.

<sup>14</sup> B. Miège. *La pensée communicationnelle*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2005

communication (qui implique humains et machines), mais aussi de la diversité disciplinaire dont l'histoire des Sic est issue. Aussi, le chercheur, lorsqu'il s'intéresse aux médias, est confronté à la question de savoir à quelles spécialités renvoie son objet d'analyse. À partir des années quarante, avec l'émergence de la télévision dans les foyers mais surtout compte tenu d'une conjoncture instable, la communication s'est ouverte à la sociologie à travers des études quantitatives et descriptives qui cherchent à comprendre l'impact du message sur le public. Ces études s'inscrivent dans une approche empirique de la communication, et ont largement influencé les divers champs professionnels de l'information (journalisme, relations publiques...). Cette approche appelée « empirico-fonctionnaliste » constitue un champ d'étude à plusieurs niveaux puisque d'une part, de nombreuses écoles et courants s'y retrouvent et d'autre part, elle est censée corriger, évoluer et parfaire les processus de communication médiatique à travers les réactions du public et les attentes des instances productrices<sup>15</sup>. Elle naît en réponse aux approches behavioristes selon lesquelles les réactions des consommateurs, ou dans le cas d'une communication médiatique : du public, s'inscrivent dans un schéma linéaire stimuli-réponse :  $S \rightarrow (I) \rightarrow R$ <sup>16</sup>. Pour ces derniers, les sujets consommateurs sont considérés comme manipulables face aux grands médias, alors que les fonctionnalistes s'attachent à mettre en valeur la faiblesse des médias et le caractère complexe, indépendant et rationnel du public. C'est de cette rationalité que vont se nourrir les « enquêtes » empiriques sur le public, par lesquelles l'institution de communication devra s'adapter. Les fonctionnalistes sont parmi les premiers à soutenir que les médias participent activement à la démocratie dans laquelle la culture y trouve sa liberté. L'idée de liberté va de pair avec celle de libéralisme économique, ce qui a par ailleurs contribué à l'élan de grands groupes de communication et plus particulièrement de presse. Pour B. Miège « *Le fonctionnalisme dont on a souvent souligné l'étroite concordance avec la société américaine, a accompagné l'essor des grands groupes de presse et de communication, y compris à l'extérieur des Etats-Unis* ». Les années trente sont un véritable chantier pour cette approche compte tenu des leçons tirées de la première guerre mondiale, en termes de propagande et d'influences. Les élections de Roosevelt et la montée de la propagande soviétique entre autres, constituent des terrains propices aux études sur les facteurs décisifs de l'opinion publique et les deux décennies suivantes se

---

<sup>15</sup> La sociologie et plus particulièrement cette branche *fonctionnaliste* a longtemps contribué à l'intérêt des entreprises de communication pour l'audience, le public, la répartition sociale, l'opinion publique... avec l'apport d'outils théoriques et techniques. Elle vise à décrire les effets des médias sur le public (connaissance, comportements, attitudes, actes...) afin d'observer l'efficacité des campagnes de communication.

<sup>16</sup> S= stimuli, R= réponse, I= individu. Ce dernier est entre parenthèses car les théories béhavioristes tendent à minimiser ce qui n'appartient pas à l'observable. Ainsi, l'individu et la complexité mentale qu'il impose sont négligés. D'ailleurs, l'individu est souvent appelé *boîte noire* pour les behavioristes.

prolongent avec les travaux de nombreux auteurs tels que Lazarsfeld, Hovland, Merton... C'est aussi dans ce contexte que des groupes tels que Havas se développent (séparation des branches publicité et information en 1940, ce qui provoque la création de OIP, Office Français d'Information, qui deviendra par la suite l'AFP, Agence France Presse), ou Reuters qui, en 1941, se détache de la main mise de l'état durant les deux guerres mondiales et devient une société privée<sup>17</sup>. Dans ces mêmes années, les yeux de l'AP (Associated Press) sont partout et récoltent plusieurs prix Pulitzer<sup>18</sup>. Lasswell a contribué à prendre un tournant dans les recherches canalisées sur les médias de masse. D'abord parce que ses théories se distinguent du modèle mathématique et cybernétique, ensuite parce qu'il dessine clairement les contours d'une théorie fonctionnaliste à laquelle viennent s'ajouter de nombreux auteurs comme Robert Merton ou Talcott Parsons, et enfin parce qu'il introduit une conception du public « fort », c'est-à-dire dynamique, actif et rationnel : le consommateur.

Le courant fonctionnaliste se prolonge en Europe avec l'école de Francfort au sein de laquelle se distinguent des auteurs comme Lazarsfeld, qui immigra aux Etats-Unis. Compte tenu du système universitaire américain, ce chercheur fut contraint de vendre certains de ses travaux aux entreprises privées. La pensée de cet auteur se distingue de celle de Lasswell en ce qu'il nuance la légitimité du pouvoir médiatique, mais surtout en ce qu'il rompt avec une conception linéaire et simpliste des effets des médias. Pour lui, les médias étaient vus comme étant directement liés au public, vision qui étayait l'idée des effets directs sur une société, certes active et rationnelle mais presque homogène : c'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles au fil du temps, nombre de sociologues européens influencés par les écrits de Bourdieu ont toujours réfuté la pensée directe de Lazarsfeld, car elle omettait *l'habitus* social comme donnée majeure de l'analyse des opinions, caractéristique d'une société hétérogène. Lazarsfeld précise que «*Les médias étaient considérés comme une nouvelle force unificatrice – une sorte de système nerveux – atteignant chaque œil et chaque oreille, dans une société caractérisée par une organisation sociale amorphe et le manque de relations interpersonnelles.*»<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> sources : [afp.com](http://afp.com), [reuters.com](http://reuters.com), [havas.fr](http://havas.fr)

<sup>18</sup> « Don Whitehead de l'AP est parmi les premiers correspondants de guerre arrivés à Paris lors de la retraite des nazis. [...] Accueilli à minuit à sa sortie de prison par le correspondant de l'AP Jim Mills, Mahatma Gandhi, l'ayant reconnu, lui déclara : —Je suppose que lorsque j'arriverai aux portes du Paradis, la première personne que je rencontrerai sera un correspondant de l'Associated Press. » [...] Joe Rosenthal de l'AP photographie les Marines en train d'ériger le drapeau américain sur une colline de l'île de Iwo Jima, durement conquise aux forces japonaises. La photo, qui a gagné le prix Pulitzer, est considérée comme une des plus notoires du 20<sup>e</sup> siècle ». (Source : [www.ap.org](http://www.ap.org))

<sup>19</sup> Traduit par nos soins

—*The media of communication were looked upon as a new kind of unifying force—a simple kind of nervous system—reaching out to every eye and ear, in a society characterized by an amorphous social organization and a paucity of interpersonal relations*”<sup>20</sup>

Il insiste sur des réactions fragmentées de la société face aux outils de communication. Il s'intéresse notamment aux études qualitatives de l'audience de la radio, à l'influence des médias en période électorale, ou encore à l'ensemble des comportements des consommateurs face à la mode, au cinéma... Le principe de ses études est celui de la mathématisation des réactions sociales. Il crée la théorie du *two-step flow* qui est l'une de ses plus célèbres et qui démontre l'efficacité des *leaders d'opinion*<sup>21</sup>. Cette conception du processus de communication s'appréhende en deux étapes, c'est-à-dire que soit la relation entre le public et le média est directe soit au contraire, une instance tierce dont l'objet est de confirmer ou d'infirmer le savoir transmis s'installe dans cette relation. En d'autres termes l'information au public-cible se valide à travers l'opinion de personnes influentes dans la communauté à laquelle le public appartient. Cette approche est une rectification de la théorie de la manipulation de Lasswell (théorie de la « piqure hypodermique » selon laquelle les effets des médias sont directs), elle témoigne de l'hétérogénéité de l'espace social et argue que « l'efficacité » d'une communication (dans le cas où l'objectif est l'adhésion à une opinion) peut tenir de données *extra*. L'environnement du public est ainsi lié aux effets des médias, c'est ce que Kurt Lewin propose comme hypothèse lorsqu'il travaille sur la « décision de groupe » : selon lui la conduite de l'individu se construit dans un champ d'expériences, c'est-à-dire suivant la relation qu'il entretient avec le milieu social et physique dans lequel il se développe<sup>22</sup>. Ce psychosociologue introduit la notion de *gatekeeper*<sup>23</sup>, particulièrement adaptée au journalisme et qui se traduit comme un filtre qui permet d'identifier et de réguler la bonne conduite de l'information (il s'agit en quelque sorte du rôle du leader d'opinion pour Lazarsfeld). La communication est donc envisagée non plus sous le regard des instances intrinsèques au processus mais également à travers l'étude des relations interindividuelles, celles qui concernent l'instance de réception. Plus que jamais, le récepteur est au cœur des préoccupations sur la communication, avec comme bannière une sociologie fonctionnaliste d'influence behavioriste. Ces approches sociologiques façonnent une pensée presque mécaniste de la communication en envisageant les médias comme des outils de régulation de la démocratie et de l'évolution sociale. Elles s'intéressent aux effets des médias à travers les dynamiques

---

<sup>20</sup> K. Elihu, P. F. Lazarsfeld. *Influence personnelle*, Paris : Armand Colin, 2008

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> K. Lewin. *Principles of Topological Psychology*. New York : Mc Graw-Hill, 1936

<sup>23</sup> K. Lewin. *A Dynamic Theory of Personality*. New York : Mc Graw-Hill, 1935

interindividuelles, qu'il s'agisse d'effets directs ou indirects, ces approches voient en la communication un processus de type *cause-effet*. Cependant elles s'ouvrent sur d'autres perspectives à travers, par exemple, les « théories critiques » et celles dites des « effets limités »<sup>24</sup>. Ces deux approches installent une rupture épistémologique en raison du regard porté sur l'objet de recherche car au-delà de la fonction sociale et culturelle du média, celui-ci est également dépositaire du symbolique. Et d'autre part l'instance de réception est d'autant plus présente dans ces études qu'il semble que l'objet de recherche ait glissé vers elle permettant à la sociologie d'éclater un horizon linéaire, c'est-à-dire de substituer au récepteur passif une instance complexe, hétérogène, où l'idéologie participative et l'environnement social sont déterminants.

Nous prenons ces deux exemples (les « théories critiques » et les « effets limités ») afin d'illustrer deux enjeux qui nous paraissent majeurs dans la pensée communicationnelle. En premier lieu, la théorie critique est liée au rôle des médias et installe une vision subversive quant aux « pouvoirs » éventuels de l'outil de communication dans la sphère publique. Certes, il a toujours été stipulé que les médias disposaient d'une puissance décisionnelle, mais cette propriété a toujours été considérée comme relative, puis indirecte, puisque les différents travaux ont, au fil du temps, souligné la complexité compositionnelle de l'instance de réception (on parle des publics et non d'un public depuis que les études expérimentales ont démontré que chaque individu-récepteur est conditionné par son environnement, et n'agit pas de la même manière selon sa catégorie sociale, etc.). Cependant les outils de communication sont suspectés d'être des instruments d'autorité où la violence symbolique joue un rôle majeur. Intégrant des questions liées à la culture et à l'idéologie, émergent, dès les années quarante, pour les chercheurs de l'école de Frankfort exilés aux Etats-Unis (suite à la prise de pouvoir d'Hitler), des questions influencées par le marxisme. L'idée qu'une culture de masse investisse la société moderne via les outils de communication ainsi que l'introduction du concept « d'industrie culturelle » font de l'école de Frankfort un nid de pensées subversives remettant en cause les fonctions des technologies de communication. Elles ne sont plus considérées comme des outils démocratiques mais plutôt comme des moyens à travers lesquels la culture s'homogénéise, transformant les produits culturels en produits de consommation. C'est à travers ces idées qu'une rupture de nature idéologique se crée avec l'école américaine de Lazarsfeld au vu de ses applications directes dans les entreprises commerciales. Ainsi, la recherche critique,

---

<sup>24</sup> Orientation théorique défendue notamment par Elihu Katz, qui part du principe que des facteurs intermédiaires interviennent dans le processus de communication afin de favoriser les effets que les médias seuls ne pourraient pas engager (comme les réseaux, les leaders d'opinion...).

entreprise notamment par les philosophes Theodor Adorno et Max Horkheimer, vise à identifier les effets des médias sur le facteur culturel. Selon leurs approches, l'insertion du technologique dans le culturel favorise le déclin de ce dernier. L'autre champ théorique qui illustre une ouverture du fonctionnalisme est celui *des effets limités* des médias. Cette approche pose la question de savoir ce que font les individus des médias, elle met en avant le rôle des relations interpersonnelles dans la construction de l'opinion politique. Une des théories les plus importantes est celle des *usages et gratifications*, élaborée par Elihu Katz selon laquelle le public fait un usage sélectif des médias à travers le réseau interpersonnel, celui-ci constituant un filtre qui influence l'interprétation et l'évaluation des messages. La fonction d'agenda (agenda setting) introduite par Maxwell McCombs et Donald Shaw<sup>25</sup>, est également vectrice d'une approche particulière de la sociologie des médias. Elle indique ce qui doit être présent dans la sphère publique en sélectionnant les événements à diffuser. Cette notion montre que les médias nous indiquent ce à quoi il faut penser, en créant la « présence événementielle ». D'approches mécanistes sur l'efficacité et le rendement des communications, les théories ont glissé vers des approches plus critiques, c'est-à-dire qui remettent en cause non seulement le rôle des médias dans la sphère sociale (à travers ses effets) mais également leur implication dans la vie démocratique à travers ce qu'ils imposent dans le champ idéologique. Les médias de masse, de par leur démocratisation, leur évolution et leur développement technologique, ont fait l'objet de nombreuses recherches axées sur le public au sens large : c'est-à-dire aussi bien sur l'efficacité de la communication (d'un point de vue professionnel), sur le rendement de l'information, que sur les effets que ces outils sont susceptibles d'infliger dans le champ social. Mais c'est avec des disciplines comme l'ethnographie ou l'ethnométhodologie de la communication, que l'on s'intéresse aux individus à travers leurs interactions au sein d'une situation de communication donnée. L'instance de réception que la sociologie fonctionnaliste a longtemps considérée comme mécanisée, est ainsi envisagée dans son contexte de référence c'est-à-dire dans le monde historique, sociologique, où prévalent les représentations du sens commun. L'acte d'interaction dépend de la société dans laquelle le sujet de réception évolue avant de dépendre de lui-même. Ces études - pour la plupart empiriques (des situations de conversation par exemple) - considèrent la communication comme la manifestation de l'activité des individus qui donne sens à leurs pratiques quotidiennes. Comme le dit A. et M. Mattelard, le schéma de l'action se substitue à celui de la communication : la communication trouve sa justification dans l'acte interindividuel

---

<sup>25</sup> Voir M.E McCombs, D.L. Shaw. *The Agenda-Setting Function of Mass Media : Public Opinion Quarterly* : [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/mccombs01.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/mccombs01.pdf), consulté le 12 février 2008.

quotidien. Ces approches posent déjà l'idée que tout acte est communication et que le sens de chaque acte dépend de la situation de communication, dans la mesure où le quotidien est ancré dans le processus comme donnée principale.

Eu égard à toutes ces approches qui sont loin d'être représentatives et exhaustives de par l'immense diversité des recherches autour des médias, nous constatons que nombreuses sont les études sociologiques orientées vers le récepteur pluriel. D'un point de vue naïf, nous pourrions défendre l'idée que ces études n'ont pas énormément fait évoluer la pensée aristotélicienne selon laquelle le meilleur moyen d'attirer l'attention, de convaincre et de persuader l'auditoire est de se mettre à sa « hauteur ». C'est-à-dire de se rapprocher du récepteur, de connaître ses motivations, ses réactions, ses goûts, l'environnement dans lequel il vit... Evidemment, en vertu de l'évolution sociale, démocratique, politique, et du développement technologique exponentiel, les recherches sur la communication se sont adaptées et ont peint une fresque sociale *ad hoc* au temps dans lequel nous évoluons. Les SIC et les outils technologie sous-jacents ont démontré la complexité et la diversité des approches communicationnelles, compte tenu de la diversité des instances en jeu dans le processus de communication (instance de production, de réception, médiatique ou tierce...). Les fragiles frontières entre disciplines ont exprimé l'intérêt de s'orienter au-delà du processus mécanique de communication, c'est-à-dire en se focalisant sur des données d'ordres interactionnel, idéologique, culturel et linguistique. En effet la linguistique, la pragmatique ou encore la sémiologie ont contribué à élargir l'horizon problématique de la communication. Là où la sociologie des médias se heurtait à des limites méthodologiques, l'interdisciplinarité et plus particulièrement l'influence de travaux consacrés aux discours, fournissait des parcours de recherches orientés vers la signification. Même si la linguistique ne s'intéressait qu'à la langue et l'analyse de discours occultait le récepteur ; la sémiotique, elle, proposait d'analyser chaque signe, chaque élément présent manifesté dans notre monde, considérant ainsi la problématique de la signification comme dépendante du support dans lequel le message s'attache.



## **2. L'information comme donnée sociale et anthropologique**

Les théories mathématiques de la communication ont, depuis leur création, beaucoup évolué, même si elles sont critiquées, ou parfois laissées pour compte, il est néanmoins nécessaire de rappeler qu'elles demeurent présentes dans les pensées contemporaines sur les médias. Ceci parce qu'elles constituent le fondement des sciences de l'information et de la communication mais également parce qu'elles introduisent l'importance des différentes instances dans le processus de communication. D'autre part, elles montrent le poids qu'une société aux prises avec les médias de masse peut avoir sur l'individu qui se construit. Nous jugeons par conséquent utile de préciser les théories mathématiques et leurs incidences dans une pensée communicationnelle non pas à travers leurs concepts mais plutôt selon la fresque sociale qu'elles dessinent.

### ***2.1) Pour un lien social***

Les notions de communication et d'information sont depuis la moitié du vingtième siècle devenues inséparables. L'homme, comme l'animal, a depuis toujours communiqué, si l'on entend par communication le processus de transfert d'informations. C'est Norbert Wiener qui au sein de ce qu'il appelle la cybernétique, a conditionné ces deux notions dans un paradigme utopique, se rapportant à une science du contrôle<sup>26</sup>. Une science qui régirait les lois de la communication, qu'elles concernent l'homme, l'animal, la société ou les machines... Car pour la cybernétique, le monde entier est régi par les relations qu'entretiennent les choses. Cette discipline serait donc bâtie sur le mode du réseau mais qui placerait au premier rang l'information. De la *micro* (des neurones par exemple) à la *macro* (les états, l'économie...), le point commun entre tous les éléments du monde est pour la cybernétique la relation : c'est-à-dire que les êtres n'existent que par leurs rapports mutuels. Cette science, qui vise une certaine modernité et une société équilibrée, s'articule sur tous les plans : elle propose d'interpréter le monde en termes d'information et de communication, se confrontant à l'aporie de l'interdisciplinarité. Le projet de la cybernétique ne s'arrête pas là, il propose d'organiser la société future sur la base de cette nouvelle matière qu'est l'information, entendue au sens mathématique, autrement dit la

---

<sup>26</sup> P. Breton. *L'utopie de la Communication : Le mythe du « village planétaire »*, Paris : La découverte, 1997

société pourrait s'organiser et se contrôler quantitativement. Elle pourrait se définir par l'analyse de l'information qui circule en son sein. Cependant la cybernétique prend garde à la communication de masse qui aurait tendance à provoquer un désordre social, la communication doit justement devenir une valeur centrale d'ajustement afin d'éviter le chaos. Pour cela, Wiener reprend le concept d'entropie introduit par Rudolph Clausius, opposé à celui d'information. La communication est envisagée dans une perspective utopique dans la mesure où elle se donne comme motivation de faire reculer l'entropie. L'entropie est la mesure de la dégradation (ou le désordre) d'un système, selon l'acception de Wiener nous pourrions la définir trivialement comme une sorte d'imperfection du monde dans le sens où elle empêcherait le bon fonctionnement de l'activité rationnelle de l'homme. Une science de la communication se justifiait dans la mesure où elle permettait de contrer ces imperfections. La théorie mathématique de la communication introduite par l'élève de Wiener, Claude Elwood Shannon, engageait dans un même système un certain nombre de constituants (émetteur, canal, message, récepteur...) et était vouée à reproduire un message de manière exacte ou approximative d'un point à un autre. Cette vision relativement fermée des relations entre les êtres de notre monde permet de mettre en exergue la notion d'information qui, dans cette perspective, était entendue au sens de « données mises en forme » dépendantes de l'acte de communication. Ces approches linéaires, dont il n'est plus nécessaire de rappeler le fonctionnement, ont été introduites conformément à la forte évolution technologique et à l'importante avancée technique qui, au cours du temps, ont permis d'installer un syntagme considérablement utilisé durant près d'un demi-siècle, celui de « société de l'information ».

Malgré le caractère mécanique et déterministe que nous pourrions reprocher à ces théories (en raison de leur aspect calculable), nous ne pouvons pas exclure l'importance du rôle qu'elles ont joué dans la recherche sur les médias, non seulement au niveau conceptuel parce qu'elles sont des théories fondatrices mais aussi parce qu'elles ont dès leur origine suscité un intérêt particulier à la relation [message – société – politique]. Le contexte historique (l'après seconde guerre mondiale, puis guerre froide) ayant impulsé ces études, témoigne de la préoccupation qu'a eu la sociologie, après la cybernétique, à travailler sur les effets des médias et sur le pouvoir politique qu'ils peuvent impliquer.

## 2.2) Un homme qui se définit par la communication

Philippe Breton<sup>27</sup> met l'accent sur les effets pervers d'une communication qui a pris une place prépondérante dans nos sociétés. Pour lui, le projet de Wiener est un projet utopique en ce sens qu'il prétend à une société idéale en plaçant la communication comme valeur centrale, mais également en offrant une autre vision de la définition de l'homme : *L'Homo communicans*. Celui-ci est un homme nouveau inséré dans une société de communication, et qui n'est social que par la communication. L'individu est ainsi défini par sa capacité à communiquer socialement, il n'est plus considéré de manière isolée, mais par son activité vis-à-vis d'autrui : l'individuel n'a de sens que plongé dans le social. *L'Homo communicans*<sup>28</sup> est un être sans intériorité et sans corps, qui vit dans une société sans secret, un être tout entier tourné vers le social, qui n'existe qu'à travers l'information et l'échange, dans une société rendue transparente, grâce aux nouvelles « machines à communiquer ».

L'information pourrait être pensée comme donnée minimale sociale dans le sens où elle a été considérée comme primat des relations humaines, l'homme se définissant par son acte de communication. Au delà de leurs aspects mécaniques et mathématiques, les reproches que nous pourrions faire à ces théories sont qu'elles se sont engagées dans un projet ambitieux, celui d'éclater le domaine de la communication à tous les éléments du monde, et donc de régir le monde sur une seule loi : envisager la communication dans la perspective du contrôle social, ce qui revient à instituer aux médias un pouvoir politique. Son projet consiste à considérer la communication comme un circuit fermé au sein duquel les questions liées à l'interprétation et aux effets des récepteurs semblent exclues. Toutefois, nous admettons que la cybernétique a mis en avant une architecture sociale basée sur l'échange, une communication pouvant être vue comme un phénomène social à l'intérieur duquel les individus cherchent à entrer en relation.

---

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

### 3. L'information comme donnée langagière

Nous venons de voir que l'information a pu être conçue comme donnée sociale dans la mesure où l'optimisation des modalités par lesquelles l'homme entre en relation avec *l'autre* est considérée comme une des conditions de l'évolution et du développement de la société. Nous allons maintenant élargir cette approche car depuis le structuralisme, l'information a subi des considérations différentes selon l'analyse à laquelle elle a été soumise. Si l'information médiatique est un fait du langage, elle peut alors être vue comme un ensemble sémiotique dépositaire d'un *faire-savoir*. Cependant, compte tenu de l'important développement technique et l'arrivée massive des technologies de la communication dans les foyers<sup>29</sup> au cours du vingtième siècle, l'information ne se restreint pas seulement à cette modalité du *savoir*<sup>30</sup>, elle est un langage complexe autoritaire en vue d'un *faire-faire* ; la sociologie de la communication en a largement démontré la pertinence. Si la principale préoccupation des courants empirico-fonctionnalistes s'est focalisée sur la dimension sociale et psychosociale de la réception, la « manipulation » peut également être reprise dans le cadre de la signification. Et en ce sens, ce *faire-faire* acquiert le statut de compétence, en vertu d'une énonciation qui a autorité, et qui se cristallise dans une manifestation, ou plus généralement dans une immanence.

#### 3.1) La structure de l'information : les problèmes de la signification

L'information peut être envisagée comme structure signifiante dans la mesure où elle est une des manifestations possibles du langage. Mais tout d'abord, l'information peut-elle être envisagée comme un fait langagier ? Dans la mesure où l'on se distancie des théories mathématiques de l'information en admettant que cette dernière n'est pas une unité hétérogène, que son statut de message se définit plus par sa complexité constitutive que par sa capacité à être transmise, l'information peut être envisagée dans une perspective anthropologique et linguistique. Ainsi elle ne renvoie plus seulement au social, mais également à l'Homme en tant qu'instance d'émission/réception, et à elle-même (comme

---

<sup>29</sup> Nous ne pouvons pas négliger l'arrivée en masse par exemple de la télévision et d'Internet dans les foyers permettant à la concurrence de se diversifier et de se développer de manière exponentielle. Pris au sein de la concurrence, chaque média se doit d'attirer l'attention du plus grand nombre, afin de *faire faire* (acheter, voter, donner de l'argent...). C'est non seulement la publicité ou la propagande politique mais aussi l'information qui est susceptible d'engendrer des actes.

<sup>30</sup> Par laquelle l'acquisition de ce savoir relèverait exclusivement d'une « bonne » transmission.

manifestation du langage à travers son organisation sémio-discursive). Toutefois le caractère anthropologique et linguistique de l'information ne saurait se manifester sans impliquer les notions d'intentionnalité et de rationalité, qui auraient pour effet de soustraire les propriétés mécaniques du processus de communication, et de convertir les données informationnelles en savoir. L'information est le produit d'une communication entre les hommes (et non exclusivement entre les machines<sup>31</sup>) qui leur permet de se projeter dans le social, en figeant, dans un système signifiant, un *savoir* sur le monde auquel ils appartiennent. Ce système de signes ne devient *savoir* que par contact (perception) avec le sujet récepteur, qui lui accorde une fonction sémiotique, une double polarité dans le message, nécessaire à l'élaboration de la sémiose et au démarrage de l'exercice de décodage. En ce sens l'information peut être entendue comme tout ensemble exprimable par codification, elle prend en charge les modalités de transmission du message en liant une instance d'émission et une instance de réception, ce qui revient à dire qu'elle exclue les contenus qui y sont insérés. Toutefois, si nous soustrayons sa valeur purement mécanique et que nous considérons qu'elle puisse avoir des incidences dans l'univers social, c'est-à-dire dans les relations interindividuelles (rationnelles et intentionnelles), l'information permet de dégager le champ de la connaissance au sein du parcours communicationnel. Connaissance qui, puisqu'elle résulte d'une construction du rapport au monde<sup>32</sup>, est témoin d'une modification de l'état de savoir d'un récepteur alors compétent. Le cadre du signifié est donc envisageable par l'information dans la mesure où celle-ci engage la circulation d'un savoir entre deux actants du processus de communication, mais un savoir qui se présente comme une structure transitive : qui se focalise sur un objet de savoir (sans quoi l'information serait vide de sens). Dès lors le discours qui s'intéresse à l'information dévoile sa dimension pragmatique et cognitive. L'information peut donc être envisagée comme structure car elle est une organisation raisonnée d'éléments en vue de *faire-savoir*, ce qui implique une complexité compositionnelle qui forge sa particularité. Cette complexité s'explique par la multiplicité d'éléments qui la compose : elle est un système organisé de signes. Le sens de l'information dépend des relations qu'entretiennent ces signes au sein d'un processus communicationnel. En effet, inutile de rappeler que

---

<sup>31</sup> Sémir Badir insiste sur le fait que le média demande à être rapporté à sa fonction dans une pratique humaine, et que dans cette perspective il est un outil, un appui : un média. La production de l'esprit (l'organisation de ses savoirs) est ainsi assurée par l'homme mais outillée par le média. Cf. Sémir Badir, « La sémiotique aux prises avec les médias », *Semen*, 2007, 23, Paris : PUF, p. 29-30.

<sup>32</sup> Y. Jeannerey. Les médias informatisés comme organisation des pratiques du savoir, *Actes du 6e Colloque international du chapitre français de l'ISKO. 7 et 8 juin 2007, Toulouse*. Université de Toulouse [en ligne] disponible sur : <http://www.isko-france.asso.fr/actes2007/Actes%20ISKO%20FR%202007%20p%20169-184.pdf> consulté le 8 décembre 2008

depuis Ferdinand de Saussure, le langage est considéré ainsi : segmentable et analysable en termes d'unités combinatoires, qui sont *de facto* interdépendantes. C'est en étudiant les relations qu'entretiennent entre eux les signes que l'on détermine les sens possibles d'un système. Le terme de système sera remplacé par celui de structure à travers les écrits de Roman Jakobson. Les théories mathématiques de la communication ont eu un impact important pour le structuralisme puisque de la même manière que les mathématiques s'intéressent aux relations entre éléments, le structuralisme se focalise sur l'interdépendance des signes au sein d'un système. Le schéma de la communication de Jakobson<sup>33</sup> illustre une des expressions de cette influence : ayant repris le modèle mathématique de la communication, il l'appliqua dans le cadre du langage. Nous savons que pour lui, toute communication est constitutive de six éléments (émetteur, message, récepteur, code, canal, contexte) ; chacun d'eux correspondant aux fonctions du langage (expressive, poétique, conative, métalinguistique, phatique, référentielle). Nous pourrions objecter la linéarité et le cloisonnement de ce modèle (de même que le modèle mathématique) qui n'a guère évolué depuis la cybernétique mais il témoigne de l'ouverture de la linguistique structurale aux pratiques et aux situations communicationnelles. Pour le structuralisme, la structure est première et le phénomène second, les processus sociaux se déploient donc à partir de systèmes, ce qui implique l'existence d'un écart entre la réalité (épistémique) de la langue et la langue, entre la réalité du monde et sa représentation et que toute structure apporte un sens différent en fonction du regard porté sur elle. De cette idée dérivent les problématiques liées à l'interprétation et à la signification puisque c'est de ce décalage que naît l'imperfection du message. Ces problématiques s'éloignent des théories mathématiques en vertu du statut proprement mécanique de ces dernières qui occultent le sujet compétent au profit d'un récepteur « vide », mais qui sont à même d'imputer à cet écart le principe de ce que Wiener appelait l'entropie. D'un autre point de vue, nous pourrions dire que c'est dans ce décalage que se rencontrent les différents processus de sémiotisation et qu'il constitue le lieu où se confrontent l'intentionnalité de l'émetteur et celle du récepteur.

---

<sup>33</sup> R. Jakobson. *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit, 1963.

## 3.2) Un langage complexe

L'information peut être conçue comme donnée linguistique dans la mesure où nous la considérons comme un fait langagier, c'est-à-dire comme une structure rationnelle construite par différents signes dont les relations détermineront les sens possibles. Comme le souligne P. Charaudeau<sup>34</sup>, tout acte de communication peut s'envisager comme phénomène social dans la mesure où l'on y reconnaît sa structure. Le chercheur s'inscrit *de facto* dans la pensée immanentiste saussurienne, laquelle se prolonge notamment avec Hjelmslev et Greimas : il insiste sur deux percepts fondamentaux. Reconnaître sa structure consiste à prendre en charge la fonction sémiotique et à réunir les deux plans du langage, par conséquent la sémosis transcende la matérialité du langage en l'inscrivant dans un complexe communicationnel. Dans ce cadre, le langage peut étendre ses domaines d'exploitation au-delà des langues naturelles dès lors que la présence sensible est susceptible de faire sens, et que nous lui accordons une fonction sémiotique. Tout comme la communication a suscité des implications relevant des termes qui la composent (d'ordre sociologique et psychosociologique notamment), c'est-à-dire en fonction de ses relations internes, le langage s'impose comme un ensemble de signifiants, appréhendable par la relation (d'opposition ou de différence) des signes qui le composent, mais selon une dimension bipolaire (couple signifiant/signifié). Et c'est dans cette bipolarité que le langage trouve son fondement sémiotique, car ce par quoi il se manifeste (son plan de l'expression) doit se distinguer du manifesté (son plan du contenu). Alors que l'information prend en charge le signifiant comme un signal au sein d'un processus mécanique pour en optimiser la transmission, le langage s'intéresse aux relations entre les signes (bipolaires), qui tiennent lieu d'un complexe dans lequel les instances sont à considérer comme compétentes. Les fondements du structuralisme ont, à travers le binarisme du signe, été un point de départ pour de nombreuses explorations analytiques et/ou conceptuelles du langage, permettant ainsi de créer un domaine (la sémiologie) qui s'attache à étudier les signes quels qu'ils soient, dès lors qu'ils remplissent leur fonction fondamentale : signifier. En récusant le primat linguistique, la sémiologie ne s'applique plus exclusivement aux langues naturelles, elle déploie ses compétences à l'ensemble des langages artificiels (images, danse, peinture...) et souhaite même s'inscrire au sein du monde naturel. Ainsi est née la volonté de concevoir une théorie qui ne se renferme pas sur

---

<sup>34</sup> P. Charaudeau. *Les médias et l'information : l'impossible transparence du discours*, Bruxelles : De Boeck, INA collections « Médias recherches », 2005.

un seul support de communication mais qui élargit ses perspectives, s'intéressant à toutes les choses qui nous entourent. Nous n'allons pas décrire l'histoire ou la chronologie du courant structuraliste mais il nous semble nécessaire de signaler l'importance de ces théories dans les études consacrées aux médias. De par leur influence, elles ont participé, selon Jean François Tétu<sup>35</sup>, à la construction des SIC, dont les origines interdisciplinaires acceptent aussi bien la sociologie, la psychosociologie que la sémiotique, même si cette dernière s'articulait au départ sur le texte littéraire où prévalait la linguistique. Les approches structurales franchissent l'obstacle du support, comme nous venons de l'énoncer, elles affirment la complexité de la communication langagière. Elles offrent une capacité d'analyse pour les corpus plurimodaux, permettant la prise en charge des signes quelle qu'en soit la substance (matière sonore, visuelle, mouvements gestuels...). Le reproche que nous pourrions faire à l'approche structurale est de se concentrer uniquement sur le texte (entendu au sens commun comme produit de l'inscription sémiotique) sans se préoccuper de la situation de communication dans laquelle les instances constitutives du processus de communication s'inscrivent. Au nom de l'immanence, la sémiotique structurale fait abstraction des objets et de la situation en contexte, elle passe outre les pratiques de création/recréation de l'objet d'analyse. Cependant, l'immanence a, selon J. Fontanille<sup>36</sup>, constitué une base épistémologique sans laquelle la sémiotique n'aurait pas lieu d'être. L'immanence a, selon lui, participé au développement des sémiotiques car la restriction qu'elle impose est une condition à l'enrichissement théorique :

*« Sans le principe d'immanence, il n'y aurait pas de théorie narrative, mais une simple logique de l'action appliquée à des motifs narratifs ; sans le principe d'immanence, il n'y aurait pas de théorie des passions, mais une simple importation de modèles psychanalytiques ; sans le principe d'immanence, il n'y aurait pas de sémiotique du sensible, mais seulement une reproduction ou un aménagement des analyses phénoménologiques. Derrière le principe d'immanence, se profile une hypothèse forte et productive, selon laquelle la praxis sémiotique (l'énonciation « en acte ») développe elle-même une activité de schématisation, une « méta-sémiotique interne », à travers laquelle nous pouvons « saisir » le sens, et que l'analyse a pour tâche de recueillir et de reformuler en méta-langage. »*

---

<sup>35</sup> J.F. Tétu, « Les origines des sciences de l'information et de la communication : regards croisés », *Communication*, 2002, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Septentrion, p. 71-93.

<sup>36</sup> J. Fontanille. *Pratiques sémiotiques, immanence et pertinence, efficience et optimisation*, limoges : PUL, 2006.



Paradoxalement l'immanence a permis de construire des théories sémiotiques ouvertes sur l'interprète (récepteur) et sur sa relation avec le monde qui l'entoure. « *Au lieu de faire échec à la transcendance, l'immanence lui a au contraire redonné une base nouvelle plus solide.* »<sup>37</sup> Cette question quant à l'immanence s'impose à nous : quelle posture devons-nous adopter envers l'objet de recherche, que constituent les informations télévisées, puisque celles-ci ne semblent avoir de sens qu'au sein d'un circuit de transmission entre instances ? Par exemple, dans le cas de dons d'argent effectués suite à un événement catastrophique (tel a été le cas lors des informations du tsunami), pouvons-nous impliquer l'action des téléspectateurs comme donnée d'analyse ? De manière globale l'immanence soulève la question de savoir si elle est réellement applicable au discours syncrétique qu'engage la télévision ou d'autres médias de masse. À ce titre, nombreux sont les courants au sein des sciences humaines qui ont revendiqué leur ascendance structurale dans la gestion des problématiques, qu'elles soient idéologiques, sociales, politico-sociales et anthropologiques, avec par exemple C. Lévi-Strauss, P. Bourdieu, ou encore M. Foucault. Ces influences interviennent comme une ouverture (en quelque sorte, liées au domaine « extratextuel »), mais dont le fondement souhaite demeurer sous la bannière de l'immanence, ré-influençant ainsi en retour la sémiologie en l'inscrivant dans un monde naturel au sein duquel la matérialité textuelle n'est plus exclusive. Il ne s'agit pas de contredire le principe d'immanence, mais de le souscrire aux divers niveaux de pertinence, de proposer une dialectique et d'interroger les notions de sujet, de réalité, et d'idéologie. Roland Barthes, dans *Mythologies*<sup>38</sup>, dépasse le fait purement linguistique en s'intéressant aux mythes contemporains issus des communications de masse, qu'il identifie comme étant des signes manifestant un langage connoté, légitimant l'intérêt d'une théorie sémiologique. La subite avancée, le développement et la diversification des outils de communication de masse tels que la presse ou la télévision, témoignent de la nécessité d'une théorie sémiologique, eu égard à l'implication idéologique de ces mythes dans les différents discours que Barthes a étudiés. La sémiotique entendue comme système de signes englobe ainsi tous les faits, toute pratique signifiante issue de l'activité humaine de communication, entendons par là activité langagière.

---

<sup>37</sup> L. Hjelmslev. *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris : Minuit, 1971, p. 159.

<sup>38</sup> R. Barthes. *Mythologies*, Seuil : Paris, 1957.

Et c'est ainsi que dans *Séméiotikê*<sup>39</sup> Julia Kristeva conçoit la sémiotique :

*« Puisque la pratique (sociale: c'est-à-dire l'économie, les mœurs, l'art, etc.) est envisagée comme un système signifiant structuré comme un langage, toute pratique peut être scientifiquement étudiée en tant que modèle secondaire par rapport à la langue naturelle, modelée sur cette langue et la modelant ».*

L'information peut, dans cette perspective, être conçue comme objet sémiotique complexe. Si la société peut se définir par rapport aux relations interindividuelles que les hommes ou les groupes sociaux entretiennent entre eux, ces relations, quelle que soit leur substance, s'inscrivent dans un processus de communication : elles peuvent être soit mécanisées (tel que nous l'avons vu précédemment), soit rationalisées dans les différentes approches des sciences humaines. Pour la sémiotique, la communication revêt une complexité particulière compte tenu de la multiplicité des approches qu'elle est susceptible d'engager. Toutefois, pour nous et d'un point de vue positif, la communication tient lieu d'un champ de compétences incroyablement vaste. De ce fait, la sémiotique peut s'intéresser aussi bien au texte qu'au monde naturel dans lequel s'inscrivent les objets, les pratiques et même les « formes de vie ». L'information médiatique peut être vue comme complexe dans la mesure où elle ne se restreint pas à son statut (mécanique) de message, et soulève des questions propres aux sujets, à la réalité représentée, aux phénomènes culturels engagés. À ce titre, les limites de l'immanence doivent être fixées par rapport au degré de pertinence recherché. Les objets sémiotiques renvoyant hors du texte-énoncé ne doivent pas échapper à la contrainte de la solidarité des plans de l'expression et du contenu. Dans cette perspective, l'information médiatique est un produit complexe issu du langage car son sens ne peut être saisi que par la prise en compte de données mêlant la forme et la substance, autant sur le plan de l'expression que sur celui du contenu. Complexe également parce qu'elle met en jeu des signes substantiellement différents, combinant plusieurs parcours, et parce qu'elle est un lieu où circule l'idéologie et l'expérience culturelle.

---

<sup>39</sup> J. Kristeva. *Séméiotikê*, Seuil : Paris, 1969, p.27.

### 3.3) Un langage d'autorité

Il est possible de décomposer ces signes substantiellement différents, de les mettre en relation et de dégager les faits qui dépassent le langage (nous pensons par exemple à la circulation idéologique de la connotation, problème soulevé par Barthes). Plus que jamais, l'information médiatique peut être entendue comme un fait du langage complexe compte tenu de son hétérogénéité sémiotique et de son statut politico-social (*faire savoir* au citoyen). En effet, elle ne se contente pas de décrire le monde ou de le commenter, elle est un lieu où circule la violence symbolique, elle détient une sorte de pouvoir introduit par les institutions et l'état, plus précisément ceux qui ont l'autorité légitime, les dominants. Cette approche pragmatique du langage se décline dans les théories de Pierre Bourdieu en deux paliers. Le premier étant que la langue est autoritaire parce qu'elle se traduit par un ensemble de codifications instituées par des groupes sociaux/institutionnels élités.

*« Produite par des auteurs ayant autorité pour écrire, fixée et codifiée par les grammairiens et les professeurs, chargés aussi d'en inculquer la maîtrise, la langue est un code, au sens de chiffre permettant d'établir des équivalences entre des sons et des sens, mais aussi au sens de système de normes réglant les pratiques linguistiques. »<sup>40</sup>*

La langue s'envisage dans un contexte de conventions et de normes instituées par la pratique dominante, elle résulte d'un rapport de force entre les individus et les groupes sociaux. Dans cette perspective, l'analyse de la langue ne se restreint pas à elle-même ni seulement à sa fonction référentielle, elle s'envisage dans un contexte socio-historico-politique. Cette approche s'inscrit à la suite du structuralisme et dans la lignée marxiste. Elle conçoit la parole comme une institution qui fragmente la société en classes à l'aide de la compétence linguistique. Cette inégalité entre les différentes pratiques linguistiques est ainsi vue comme imputée à une distribution objective de la (re)connaissance par ce que Bourdieu appelle un marché linguistique :

*« La constitution d'un marché linguistique crée les conditions d'une concurrence objective dans et par laquelle la compétence légitime peut fonctionner comme capital linguistique produisant, à l'occasion de chaque échange social, un profit de distinction. [...] Étant donné que le profit de distinction résulte du fait que l'offre de produits (ou de locuteurs) correspondant à un niveau déterminé de qualification linguistique (ou, plus généralement, culturelle) est inférieure à ce qu'elle serait si tous les locuteurs avaient bénéficié des conditions d'acquisition de la compétence légitime au même degré que les détenteurs de la compétence la plus rare, il est logiquement distribué en fonction des chances d'accès à ces conditions, c'est-à-dire en fonction de la position occupée dans la structure sociale. »<sup>41</sup>.*

---

<sup>40</sup> P. Bourdieu. *Ce Que Parler Veut Dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1995, p.27.

<sup>41</sup> P. Bourdieu. *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Seuil, 2001, p. 84-85

La langue est ainsi distribuée de manière à conférer l'autorité à ceux qui la dominent. Pour nous, il s'agit d'une critique quelque peu extrême du langage puisqu'elle est capable de remettre en cause la légitimité des idiolectes dans les structures sociales. Cependant, d'un point de vue du langage journalistique, elle exprime bien le pouvoir de croyance dont les instances médiatiques disposent. À travers la praxis<sup>42</sup>, la télévision (et notamment le journal télévisé qui se caractérise par le rendez-vous journalier) attribue un certain nombre d'habitudes énonciatives<sup>43</sup> qui forgent à la fois une légitimité d'énonciation et une autorité linguistique. Le discours serait le produit d'un *habitus* linguistique, c'est-à-dire une compétence à la fois technique et sociale, et d'un marché vu comme un ensemble de règles établies par les groupes sociaux. En ce sens, à travers la communication, le discours tient lieu d'un vaste champ de forces où s'exercent des tensions de pouvoir. Le deuxième palier (qui découle de ce dernier) est celui de la « violence » symbolique, articulée autour d'un système de croyances qui, par la reconnaissance, légitime des mots de ceux qui les énoncent (de ceux qui sont admis comme aptes et compétents<sup>44</sup>), conférant aux langues un pouvoir, mais un pouvoir qui s'exerce dans l'ordre du *sens de la connaissance*. Ce pouvoir consiste à distribuer, au sein du social, les schèmes nécessaires à la croyance de *ce qui doit* être. Pierre Bourdieu s'est attaché à mettre en avant les conditions sociales qui rendent possible l'efficacité des mots, et l'ancrage du pouvoir symbolique dans la parole, afin de mieux comprendre les enjeux politiques des échanges linguistiques.

*« La violence symbolique, c'est cette violence qui extorque des soumissions qui ne sont même pas perçues comme telles en s'appuyant sur des « attentes collectives », des croyances socialement inculquées. Comme la théorie de la magie, la théorie de la violence symbolique repose sur une théorie de la croyance ou, mieux, sur une théorie de la production de la croyance, du travail de socialisation nécessaire pour produire des agents dotés des schèmes de perception et d'appréciation qui leur permettront de percevoir les injonctions inscrites dans une situation ou dans un discours et de leur obéir. »<sup>45</sup>*

L'information, qui lie l'individu au monde social, peut donc se concevoir comme un fait langagier dont le contenu, lié aux rapports de forces doxiques<sup>46</sup>, est mis en place par les

<sup>42</sup> Entendue pour l'instant comme l'ensemble des pratiques par lesquelles l'homme transforme la nature et le monde, ce qui légitime d'ailleurs son insertion dans la structure sociale.

<sup>43</sup> Conformément aux *d'habitus*, concept aristotélicien actualisé par P. Bourdieu, qui concernent la manière dont les structures sociales intègrent l'individu.

<sup>44</sup> C'est-à-dire les dominants, cf. *infra*

<sup>45</sup> P. Bourdieu. *Raisons pratiques*, Paris : Seuil, 1994, p.188

<sup>46</sup> Rappelons que pour Bourdieu, la doxa est un point de vue dominant qui a tendance à se constituer en point de vue universel.

normes sociales, creusant ainsi une ouverture pour la circulation des idéologies. L'information ne se résumerait donc plus seulement à un *faire savoir*, issu d'un mouvement de transmission dont l'objet serait d'apporter certaines connaissances alors inexistantes, mais également, à travers son pouvoir symbolique, à un *faire persuasif*, un *faire croire* qui prône l'adhésion. En effet, cette approche de P. Bourdieu met en avant les théories pragmatiques à travers lesquelles le langage peut s'appréhender non plus seulement pour décrire la réalité mais comme un dispositif permettant d'accomplir un acte social, d'agir sur le monde en agissant sur la représentation du monde. Nous n'engageons pas notre recherche dans une perspective pragmatique entendue au sens performatif (qui s'oppose au descriptif ou au constatif), à travers les théories des précurseurs tels que Morris, Austin, Searle, en vertu de leur prévalence pour les mots, les phrases, et les énoncés. Le travail de P. Bourdieu auquel nous avons fait référence n'inscrit pas le pouvoir symbolique dans un système sous la forme d'une force illocutoire. Il dénonce un réseau de relations sociales préexistantes qui définit un statut des mots et des personnes qui les énoncent. Il nous pose la question de savoir dans quelle mesure nous pouvons affirmer que l'information médiatique peut s'appréhender en termes d'action (entendue : sur autrui). Au-delà du statut performatif des énoncés, sous quelles contraintes la pluricodicité de l'information peut-elle prétendre à un *faire* manipulateur, c'est-à-dire à un *faire faire*. La réflexion sur le pouvoir des mots peut-elle s'étendre à l'information médiatique ? Répondre à ces questions revient à répondre à la question de l'immanence que nous avons abordée. Sortir du carcan du message et étendre son analyse au contexte, à la situation d'énonciation pourrait nous permettre de mettre en valeur une théorie cohérente de l'action. Cependant, nous pourrions reprocher à cette proposition d'élaborer une entreprise sociale et non discursive, car même si l'information médiatique est capable d'accélérer la décision d'une action par l'intermédiaire de l'adhésion (nous l'avons constaté lors du Tsunami asiatique de 2004, suite à la diffusion des informations concernant la catastrophe, les dons d'argent sans précédent ont été recensés), nous ne pouvons pas prétendre que son contenu en ait été la seule cause. D'autres phénomènes sociaux et cognitifs entrent en jeu. Si nous voulions entreprendre une approche pragmatique et centrer la problématique sur les motivations du public, alors la pragmatique (au sens d'actes de langage) et la sociologie auraient été les inspirations théoriques et conceptuelles de référence. Si nous restons dans une approche discursive en nous intéressant à la structure et aux conditions discursives de réalisation (en privilégiant une problématique de la signification), il serait plus judicieux de nous intéresser aux relations de tensions qu'entretiennent les signes afin de proposer des

parcours sémio-pragmatiques possibles. La pragmatique serait ainsi appréhendée dans une approche globale plutôt qu'englobante.

Il ne s'agit pas de négliger l'aspect pragmatique de l'information, il s'agit au contraire d'affirmer ce pouvoir et cette autorité à travers les tensions qui peuvent exister<sup>47</sup> dans la structure et dans l'intentionnalité. Au nom de l'immanence, le regard porté sur la situation de communication porterait sur ce en quoi elle peut être impliquée dans des parcours de significations, et non le contraire (qui serait plus dans une perspective pragmatique).

L'information peut en ces termes être conçue comme un langage autoritaire dans la mesure où les différents signes, qu'ils soient verbaux ou non, évoluent dans une praxis à travers laquelle le discours et les énonciateurs se légitiment, permettant la circulation des valeurs. L'acte n'étant pas constitutif du sens, il exprime néanmoins le pouvoir incontestable de l'information médiatique de par l'autorité qui peut lui être admise et les tensions qui peuvent exister en son sein. L'information doit ainsi être saisie dans une perspective plus large que celle du message. Elle doit être comprise dans une approche discursive, c'est-à-dire une approche tournée vers autre chose que les règles d'usage de la langue : vers les circonstances dans lesquelles la langue devient information<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Qui sont immanentes

<sup>48</sup> Le processus de co-construction du sens, à ne pas confondre avec la situation de communication.

## **4. L'information comme discours médiatique**

Envisager l'information médiatique (télévisée) comme discours consiste avant tout à soustraire à la communication ses valeurs proprement mécaniques, mais aussi à retirer l'exclusivité aux codes et aux normes. Il s'agit d'accepter les possibles parcours du sens et de conférer à la signification un statut dynamique, qui s'actualise dans l'acte de parole. Les théories de l'énonciation ont montré depuis les premiers écrits d'Emile Benveniste, leur capacité à repérer les énoncés par les traces que l'énonciation y dépose. Il s'agit de privilégier le poids de l'activité langagière et de sa pratique dans les textes et/ou énoncés, de mesurer l'impact des normes et des conventions sociales qui s'y instaurent ainsi que de dessiner les contours toujours mouvants de la langue. Le concept de discours envisage les conditions d'énonciation dans une dynamique de co-production du sens puisqu'elle renseigne sur les traces de chacun des co-énonciateurs qui, ensemble, représentent le monde. Cependant, cette dynamique ne doit pas être confondue avec une ouverture sur l'extérieur, c'est-à-dire sur une entreprise sociologique, elle doit rester dans l'approche de l'acte langagier. Il ne s'agit pas de se refermer sur le message, et de s'isoler dans l'analyse du contenu mais d'étendre l'ensemble des signes à ce qui fait sens, et les traces de la co-présence des instances y sont bien entendu admises.

Il est ainsi préférable, dans la problématique de la signification, de se focaliser sur les processus mis en œuvre dans la représentation du monde au lieu de confronter simplement le message au réel.

## 4.1) Discours d'information médiatique

L'instabilité de la notion de discours rend encore plus difficile l'élaboration d'une définition applicable à l'information médiatique. Quand bien même nous essaierions de définir le discours d'information médiatique, nous ne parviendrions pas à figer une acception de ce qui par nature est instable. Pour Patrick Charaudeau<sup>49</sup> le discours verbal est le produit de l'articulation entre les circonstances dans lesquelles on communique et la façon dont on le fait. Alors que la langue est tournée vers elle, à travers des formes, leur combinaison et le sens qui en résulte (par ordre nous parlons de morphologie, de syntaxe et de sémantique), le discours est tourné vers les circonstances de production et de réalisation à travers lesquelles l'acte de communication devient signifiant. Considérer l'information médiatique comme un discours c'est l'envisager à travers l'énonciation en acte, c'est-à-dire prendre en compte les dispositifs énonciatifs comme vecteurs du sens. La télévision possède par exemple un certain nombre de dispositifs<sup>50</sup> propres (que nous aborderons par la suite), qui se distinguent des autres supports de communication par le rapport spatio-temporel qu'ils imposent lors de la réception (le direct par exemple). Lorsque nous parlons de discours, nous faisons référence au message transmis, à la situation de communication mais aussi aux effets qu'il est susceptible d'imposer. Pour P. Charaudeau, s'interroger sur le discours d'information revient à s'interroger sur les trois pôles qu'il appelle respectivement : la mécanique de construction du sens, le savoir et l'effet de vérité que l'information peut produire sur le récepteur. Le discours d'information médiatique s'envisage ainsi dans la perspective de co-intentionnalité, c'est à dire qu'il implique les instances de production et de réception dans la construction du sens. Cette implication s'explique par un double processus de sémiotisation. L'un étant un processus de transformation, l'autre un processus de transaction. Le premier consiste à sémiotiser le monde, le mettre en signe. En termes mathématiques, nous pourrions parler d'encodage. Il s'agit de catégoriser notre rapport au monde par un certain nombre d'éléments signifiants. La structure de l'information se construit par divers procédés dont la praxis journalistique

---

<sup>49</sup> P. Charaudeau, *op. cit.*

<sup>50</sup> Suite aux premières définitions, engagées sous la plume de Pierre Schaeffer, et en raison de son usage dans divers domaines d'applications, nous considérons les dispositifs comme des ensembles de règles et de fonctionnements nécessaires à une production communicative, c'est-à-dire comme un ensemble agencé de choix de médiation qui président aux projets de signification des productions. Dès lors le dispositif apparaît au cœur de la problématique de l'intentionnalité en se plaçant du côté de l'instance de production. Mais il n'est pas contraignant pour l'analyse sémiotique car il fournit un modèle d'agencement et de diffusion du texte : il fait fondamentalement appel aux projets de signification comme interface transitive entre le téléspectateur et l'événement, en se déclinant selon les dimensions langagières nécessaires à l'analyse.



dessine l’empreinte du genre. Si l’information médiatique a comme objectif et légitimité de *faire savoir* au citoyen les événements du monde<sup>51</sup>, compte tenu de la rude concurrence des médias de masse (ou de leur implication dans le champ économique ou politique)<sup>52</sup>, cette fonction objective de description se voit conjuguée à un certain nombre d’autres, telles que l’explication, la narration, l’argumentation... De plus, l’instance de production modalise, évalue et qualifie le monde dans la diversité des matériaux que le support met à disposition. La structure de l’information se construit donc dans la complexité que ses constituants verbaux, visuels et sonores peuvent former ensemble, laissant la libre inscription de la subjectivité et de l’idéologie. En considérant que le discours s’inscrit dans un acte langagier et qu’il est susceptible de faire l’objet d’une inscription (au sens textuel du terme), la façon dont l’information est diffusée, ou plus précisément le type de relation (virtuelle) que prévoit d’entretenir la communication, doit également être considérée comme un processus de construction du sens. Le second processus de sémiotisation est donc celui de la transaction. Il s’agit pour P. Charaudeau des hypothèses que l’instance de production peut faire sur le récepteur. Qu’il s’agisse de l’identité, des intérêts ou de l’effet envisagé sur les récepteurs, l’information est censée se mettre « à la hauteur » de cette instance. C’est d’ailleurs un des principes fondamentaux de la rhétorique aristotélicienne : il est bien connu qu’obtenir l’adhésion est bien plus aisé lorsque l’on argumente ou que l’on adapte son discours en fonction de ce que l’on connaît du récepteur (ses passions par exemple). Le processus de transaction insiste donc sur les données spécifiques de la relation d’échange, car il s’agit de la manière avec laquelle la communication liera un énonciateur et un destinataire.

De la conjugaison de ces deux processus résultent les sens possibles du discours selon le type de parcours interprétatif que le récepteur entreprend. Pour cela, un troisième processus se distingue de ces deux précédents : celui de l’interprétation. Il découle de la relation entre l’instance de réception (en tant qu’individu unique) et le monde représenté dans le discours. Car chaque récepteur, pour chaque catégorie sociale, chaque culture, aura, selon son expérience et son histoire, une interprétation différente. Il existe bien en deçà des données externes, une structure plus ou moins commune, qui par la pratique, permet de constituer les formes langagières de socialisation : une structure « profonde ». Il s’agit de

---

<sup>51</sup> La sociologie fonctionnaliste a depuis longtemps mis en avant les enjeux politiques de l’information médiatique et le rôle des médias de masse au sein de la démocratie. La notion d’espace public développée par Habermas a favorisé l’idée d’une mise en commun des intérêts des citoyens et de leur représentation par le biais des médias.

<sup>52</sup> Nous ne développerons les incidences que les médias, en tant que personnes morales, peuvent infliger au contenu de l’information car nous sortirions de la perspective de la signification au profit d’une sociologie des médias.

formes dans la mesure où elles se figent dans la praxis et n'évoluent pas dans la dynamique des discours. Pour notre recherche, notre acception du discours doit contenir les données de surfaces (actantielles, temporelles, spatiales) nécessaires à l'habillage complexe de la structure de l'information. L'interprétation dépend du mode de transformation du monde en signe, et de la transaction lors du traitement spécifique qu'on lui accorde : ces deux processus étant bien sûr tributaires des langues naturelles et des langages « artificiels » (ou culturels) dans lesquels les sujets destinateurs et destinataires ont évolué. L'information médiatique peut donc se concevoir comme un discours dans la mesure où elle est un fait du langage mis en forme selon certaines visées intentionnelles ; elle n'a de sens que par un processus de co-construction. Elle est le produit d'une intersubjectivité et les conditions de production, de réalisation et de diffusion, contribuent à sa visée informative. Ainsi le support de médiatisation a une influence dans la production du sens à travers ses dispositifs énonciatifs particuliers. Si l'information médiatique dispose d'un sens co-construit, celui-ci s'envisage comme *savoir* puisque son existence même a comme légitimité la connaissance de ce qui doit être su du monde. Informer est, dans cette perspective, placer dans l'espace public les savoirs que les citoyens auront en commun, dont ils ne sont pas censés disposer au préalable.

À travers la complexité de la langue d'une part (pour ce qui est du verbal) et la forme structurale de l'information (qui se décline en une diversité codique) d'autre part, le *faire savoir* est accompagné d'un traitement plus ou moins chargé en subjectivité, en intentionnalité, en idéologie ; ce qui amène le discours d'information médiatique à se doter d'un *faire-sentir*, voire d'un *faire-faire*. Nous pouvons ainsi soustraire le statut purement informatif du discours, même si la praxis, au fil du temps, lui inflige un certain nombre de formes afin de le reconnaître comme tel.

## 4.2) Les enjeux du discours d'information médiatique

Les médias de masse ont, depuis leur évolution au cours du vingtième siècle, disposé d'un rôle majeur au sein de la société : celui de mettre à disposition des citoyens, des savoirs sur le monde. Jusqu'à nos jours, malgré la multiplication et la diversification des supports de communication, ce rôle est resté dans les mœurs et les citoyens prennent de plus en plus contact avec les médias de masse, conformément à leur développement technique, leur diversification et leur accessibilité. La télévision, la radio et Internet enregistrent une constante augmentation de leur consultation depuis une vingtaine d'années en France et dans le monde (contrairement à la presse)<sup>53</sup>. En raison de cette immixtion dans le social, ils se doivent d'informer sur le monde et d'apporter un certain nombre de connaissances aux citoyens, ils disposent de ce que nous appelons une *visée cognitive*. De cette visée dépend l'acquisition du savoir et découlent les responsabilités liées à l'exactitude de ce qui est dit/montré. Qu'elle soit imprimée, radiophonique ou audiovisuelle, l'information est soumise à un certain nombre de règles tacites liées à ce qui est appelé les contraintes déontologiques. Les professionnels de l'information sont tenus de respecter certaines règles issues de la chartre des devoirs des journalistes<sup>54</sup>, impliquant une certaine position quant au rendu de la production, à l'égard de l'événement qu'ils décrivent. Ils sont chargés de rendre compte du monde aux citoyens de manière la plus proche de la *réalité* et de la *vérité*. Evidemment cette approche du journalisme n'est qu'une utopie en raison de l'impossible transparence du discours et des médias mais aussi du « vide » sémantique que les notions de *vérité* et de *réalité* sont susceptibles de renfermer. Quand bien même nous essaierions de définir ces deux notions, nous n'y parviendrions pas, car nous sortirions de la problématique du discours pour nous engager vers le monde transcendantal des croyances ou vers une ontologie qui serait hors de nos compétences. Nous admettons simplement que la *vérité* et la *réalité* se confondent dans le monde phénoménal et empirique, elles résident hors du discours, mais peuvent être évoquées en termes de paraître, selon un *faire* persuasif (un *faire-croire*). Le discours s'appuie sur l'idée reçue que l'information médiatique retrace notre monde, qu'elle en est un miroir social. Comme le dit P. Charaudeau, le discours fonctionne bien comme un miroir mais comme un miroir déformant<sup>55</sup>. Nous remplacerons ces deux termes par d'autres, plus convenables dans la perspective du discours. À la notion de vérité, nous attachons celle de

---

<sup>53</sup> Source [en ligne] : Médiamétrie. <http://www.mediametrie.fr> consulté le 20 février 2008

<sup>54</sup> Source [en ligne] : site Internet du Syndicat National des Journalistes : [http://www.snj.fr/article.php3?id\\_article=66](http://www.snj.fr/article.php3?id_article=66), consulté le 20 février 2008

<sup>55</sup> P. Charaudeau, *op. cit.*

*véracité* ou de *véridiction*, puisqu'elles font appel aux modalités du dire/croire vrai. À la notion de réalité nous relions celle d'*authenticité*, susceptible de mieux décrire le rapport de fidélité entre le message et le monde. La *véracité* et l'*authenticité* sont à considérer comme des visées vers lesquelles le discours d'information médiatique tend à s'approcher, mais qui ne prennent réellement sens que si elles s'inscrivent dans une relation transitive : elles portent sur un objet de savoir. Voici plus précisément ces trois visées majeures vers lesquelles ce discours s'oriente :

*Visée cognitive* : il s'agit du rôle dont les médias disposent dans la conjoncture sociale et démocratique. Les médias ont pour objectif de transmettre un savoir sur le monde, c'est-à-dire faire connaître ce qui se passe ou ce qui s'est passé. Cette visée est donc liée à l'acquisition des savoirs. C'est également à travers cette visée que les instances médiatiques se dotent, selon nous, d'une autorité instituée par la compétence énonciative<sup>56</sup> (voir supra). C'est-à-dire que le poids des médias de masse sur la propagation des savoirs a une incidence dans la crédibilité du message. En effet, cette autorité, que nous définissons comme reconnaissance d'une supériorité quant aux savoirs du monde (car ce sont eux qui nous disent ce que nous devons savoir), insiste sur les valeurs d'*authenticité* et de *véracité* des informations. C'est parce que celui qui enseigne est reconnu comme compétent qu'il doit s'approcher de la vérité et de l'*authenticité*<sup>57</sup>. Par ailleurs, au sein de la communication télévisuelle, seule l'instance émettrice a l'autorité de parole puisqu'elle s'inscrit dans un monologue. La visée cognitive rejoint donc la relation contractuelle de la communication définissant les fonctions de chacun des partenaires du processus. En ce sens, la crédibilité du journal d'information télévisé est imputée à la corrélation fiduciaire entre les instances de la communication, régie par l'image et l'identité institutionnelle du destinataire.

*Visée d'authenticité* : il s'agit de l'adéquation du message à la *réalité*. La réalité étant une notion qui sort de nos préoccupations, nous la considérons (pour l'instant) d'un point de vue linguistique comme le produit de notre expérience du monde par le langage. C'est principalement par la strate sensible (visuelle et sonore) que le discours acquiert cette visée. Il s'agit de la relation entre ce qui est dit/montré et notre connaissance du monde. Nous entendons donc par *authenticité* un rapprochement avec l'état brut du monde.

---

<sup>56</sup> L'idée que les médias disposent d'une autorité et donc d'une crédibilité va dans le sens où dans la langue résident un certain nombre de rapports de force qui déterminent des positions de *dominant* et de *dominé*. Nous empruntons cette idée à P. Bourdieu, cf. chapitre *un langage complexe*

<sup>57</sup> Pour cette idée nous faisons allusion à la fameuse métaphore du journal télévisé que nous connaissons tous : la grande messe du soir. La messe étant une cérémonie faisant foi de vérité (religieuse donc considérée comme absolue) et d'*authenticité*, un média comme la télévision, de par son extraordinaire aptitude à entrer dans tous les foyers, peut être entendu comme légitime et autoritaire.

L'image (tout comme le son) joue un rôle important dans cette visée car elle constitue des traces sensibles de la réalité phénoménale. De cette visée découlent un certain nombre d'effets comme l'omniprésence, l'ubiquité et des dispositifs tels que l'utilisation du présent à travers le direct, le duplex ou les liaisons par téléphone. Le son est également vecteur d'authentification, par exemple à travers le son de la foule ou de la rue qu'il est possible d'entendre lors des interviews.

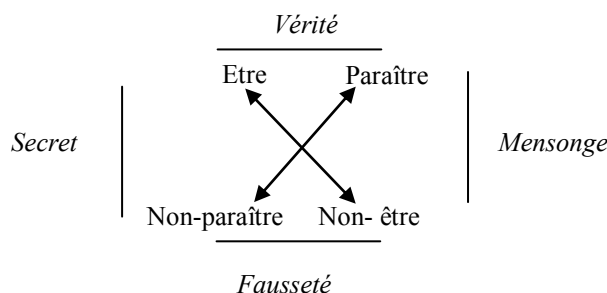
*Visée de véracité* : il s'agit pour le discours de prétendre dire et montrer ce qui est vrai. C'est principalement par l'intelligible que le discours d'information médiatique acquiert cette « intention directrice ». Et puisqu'elle s'inscrit dans une visée, la vérité n'est pas à considérer comme une couche ontologique (qui serait sa saisie) mais, d'un point de vue linguistique et plus généreusement sémiotique, comme le produit d'une articulation modale. En ce sens il est pertinent d'évoquer la vérité en termes de *dire-vrai*, c'est-à-dire sur les modalités par lesquelles le sujet (l'instance médiatique) rend vraies ses propositions, par quels moyens il produit une certaine valeur de vérité : valeur se construisant à travers des procédés argumentatifs et explicatifs. Dire la vérité consisterait à dire ce qui n'est pas contestable, ce qui n'a pas fait l'objet de mensonge, de secret, de manque de preuve, dire le vrai c'est dire « ce qui a été », ou « ce qui est ». La visée de véracité émerge donc à travers des effets que le discours d'information peut provoquer selon différents procédés dits « véridictaires ». Par exemple les journalistes donnent leurs sources, ajoutent à leur exposé des preuves scientifiques (parfois un sujet témoin ou expert est invité), montrent le monde à travers différents types d'images (images militaires, d'amateurs, scientifiques...). La visée de véracité est donc dépositaire d'un *faire croire*, dans le sens où le vrai n'existe pas dans le discours tout comme il n'existe pas dans le langage. *Dire-vrai* consiste à projeter le jugement épistémique dans le large spectre des croyances. Dans le discours, n'existe que l'effet dont l'objectif est de se rapprocher le plus possible d'un idéal logiquement supposé par des preuves. La vérité en termes sémiotiques s'appuie donc sur les modalités véridictaires qui se répartissent selon deux dimensions existentielles : la manifestation (paraître/non-paraître) et/ou l'immanence (être/non-être). Lesquelles peuvent se disposer au sein d'un carré sémiotique<sup>58</sup> afin de décliner les

---

<sup>58</sup> Rappelons qu'un carré sémiotique est une représentation visuelle de l'articulation d'une catégorie sémantique au sein de la structure élémentaire de la signification. C'est sur le fond d'une opposition fondamentale (A et non-A) que se décline le paradigme d'une notion, mais pas seulement : c'est également à travers plusieurs relations inter-catégorielles, (de contradiction, de contrariété, d'implication, de complémentarité et de présupposition réciproque) que les termes constituent des catégories sémantiques fondées sur l'isotopie des traits distinctifs communs entre chacune d'elles.

catégories sémantiques liées aux différentes possibilités de conjugaison de ces termes génériques d'opposition : *être* ou *paraître* vrai.

*Schéma n°1: Carré sémiotique de la véridiction*



Au sein de ce cadre, s'exerce l'activité cognitive de nature épistémique qui souhaite atteindre une position au sein de cette structure modale. En récusant le secret à travers l'ostentation de ses sources, en niant le mensonge par la diversité des acteurs mis en scène (témoins citoyens, experts, etc.) et en défiant la fausseté par sa présence au sein de la scène événementielle, l'instance médiatique parie sur la franchise et la transparence pour atteindre des effets de vérité et d'authenticité. À son tour, le sujet destinataire finalise son faire interprétatif par un jugement épistémique lancé comme réponse aux modalités véridictoires. S'exercent alors des tensions entre instances car la véridicité ne se fonde pas exclusivement dans un accord entre les énoncés et les faits relatés mais bien dans les conventions intersubjectives, c'est-à-dire avec ce que l'on croit être vrai. En ce sens, la vérité concerne moins l'énoncé que les modes véridictoires de l'énonciation, accessibles par ce que Jean-François Bordron appelle la rectitude du dire<sup>59</sup>, c'est-à-dire les conditions intersubjectives du *dire vrai*, auquel s'ajoute le *montrer vrai*, dans le cadre du support visuel et/ou télévisuel. Ainsi, l'efficacité du *croire* prend source dans les normes intrinsèques du contrat de communication/énonciation mais également dans la diffusion du savoir par le destinataire, et qui, par conséquent, se fondera sur l'oscillation supposée entre un *croire être*, c'est-à-dire une certitude, et un *ne pas croire ne pas être* (la probabilité) des mondes énoncés. Toutefois, puisqu'il s'inscrit dans un accord tacite (intersubjectif), ce basculement dépendra également des compétences (épistémiques) du sujet destinataire : d'un *vouloir-croire* et d'un *pouvoir croire*. Envisager l'information médiatique dans la perspective du discours, c'est-à-dire en la projetant dans la problématique de la

<sup>59</sup> J.-F. Bordron. *Image et vérité*. Nouveaux Actes Sémiotiques [ en ligne ]. Actes de colloques, 2005, La vérité des images. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1931>> (consulté le 20/09/2010)

signification, c'est considérer le processus de communication comme vecteur de l'intersubjectivité à l'intérieur duquel les instances laissent certaines empreintes. Nous avons vu que le discours est difficilement définissable, cependant nous savons qu'il concerne à la fois le texte (au sens de production matérielle du langage) et le lieu social dans lequel il est produit. Le discours sous-entend donc une situation de communication spécifique qui déteint sur le langage manifesté. La construction du sens par le double processus de transformation et de transaction sous-entend donc que le discours se dote d'un certain nombre de traces, laissées par les instances. Qu'il s'agisse de l'énonciateur dans la fabrication de son énoncé ou du destinataire dans son *faire* interprétatif, les valeurs, les idéologies, les affects et les actes produits sont autant d'éléments susceptibles de constituer l'intersubjectivité et la rationalité du discours médiatique : le discours est d'abord un fait langagier. Pour cela, nous admettons que le discours est propriétaire de plusieurs enjeux : *axiologique*, *idéologique*, *pragmatique*, et *pathémique*. L'enjeu *axiologique* concerne les valeurs liées à l'inscription de la subjectivité dans le discours. L'enjeu *idéologique* témoigne des normes sociales qui circulent non seulement dans un, mais dans plusieurs discours, léguant à l'intertextualité l'accès à la mobilité des opinions. L'enjeu *pragmatique* résulte du pouvoir des mots et des images qui, mises en forme dans une structure, attribuent à l'énoncé un statut performatif. L'enjeu *pathémique* est, lui, lié aux affects qui sont susceptibles de se construire à travers, à la fois ce qui vaut pour nous et ce qui vaut au sein même du discours. Ces quatre enjeux sont en constante communication, chacun n'existant que par le lien qu'il tisse avec l'autre.

C'est à travers certaines valeurs que nous agissons, que nous éprouvons, et que nous créons nos opinions. C'est suivant certaines normes sociales et idéologies que nous agissons, que nos émotions fluctuent en intensité, et que nos valeurs prennent sens. C'est par nos cœurs que nous agissons, mais c'est également par nos actes que nous éprouvons.

## 5. Information : discours du savoir et discours de l'événement

Nous venons de voir que le discours d'information médiatique est le produit d'un acte de communication qui suppose un savoir. L'utilisation du terme « savoir » implique une dynamique, il est à notre sens légitime dans la perspective discursive. Si nous parlions de message, alors le terme « donnée » serait approprié. Le savoir renvoie à l'intelligible, il permet ainsi de s'octroyer une quantité infinie de sens possibles selon les conditions d'énonciation. Le discours peut donc être assimilé à une matrice dont le sens du savoir transmis n'existe que par la conjugaison des situations de production et des conditions d'interprétation.

### 5.1) Information : connaissance ou savoir

Bien que la connaissance et le savoir soient communément pris en charge par des acceptions philosophiques ou psychologiques, il est de notre compétence d'en déterminer les particularités du point de vue communicationnel et discursif. Les connaissances sont, tout comme les croyances, constitutives des savoirs. Ceux-ci acquièrent leur statut intelligible lorsqu'ils se manifestent à l'instance de réception en tant que connaissances culturalisées. En effet, c'est par l'adjonction aux données propres à la sphère du destinataire que les connaissances et les croyances constituent les savoirs potentiels du monde. Pour Jean Meyriat<sup>60</sup>, l'information produit une modification de l'état de connaissance de celui qui la reçoit, c'est-à-dire que c'est par l'information que l'on accède à la connaissance. Selon Yves Jeanneret<sup>61</sup> « *nous pouvons employer le terme d'information pour désigner la relation entre le document et le regard porté sur lui* ». Ce regard peut être de connaissances lorsque nous nous approprions des idées ou des méthodes, ou de savoirs lorsqu'il caractérise des formes de connaissances reconnues par une société. Il semble qu'aujourd'hui, les théoriciens des sciences de l'information et de la communication s'accordent sur l'imbrication de la connaissance et de l'information, destituant à cette dernière ses propriétés purement mécaniques autrefois léguées par une communication

---

<sup>60</sup> J. Meyriat, « Information vs communication ». In : L'espace social de la communication : *concepts et théories*, A.-M. Laulan, dir. Paris : Retz-CNRS, 1985, p. 63 – 89

<sup>61</sup> Y. Jeanneret. *Y a-t-il vraiment des technologies de l'information ?* Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2000. P. 85



encadrée dans une enceinte déterministe. En effet, l'information est pourvue de sens, car si les SIC considèrent que l'information est au cœur de toutes les activités cognitives humaines en tant que connaissance communicable<sup>62</sup>, c'est en vertu du statut proprement signifiant de la communication. En ce sens, la connaissance peut, comme le souligne B. Lamizet<sup>63</sup> être assimilée à un capital subjectif qui résulte du flux d'information transmis par le processus de communication. Alors que l'information se manifeste par et dans la transmission, c'est-à-dire dans la relation subjective entreprise par le destinataire ; la connaissance, elle, résulte de l'activité de l'esprit lorsque le sujet est entré en contact avec l'information. En cela si les connaissances s'inscrivent dans une relation intersubjective, elles sont tributaires du processus d'interprétation, elles peuvent donc se définir, selon François Rastier, comme *les produits réifiés de l'interprétation*<sup>64</sup>, dans la mesure où elles font valoir l'intelligibilité du processus de communication. Abordée en termes ontologiques, la connaissance (tout comme le savoir) échappe aux problématiques des sciences du langage mais peut s'appréhender en termes cumulatifs lors d'un échange, car le savoir s'appuie toujours sur quelque chose : l'objet du savoir, formulable en énoncés descriptifs. Dans la mesure où le savoir s'inscrit dans une circulation (transmission, acquisition), la dimension cognitive ne saurait occulter l'assiette pragmatique sur laquelle elle repose. En effet, la perspective cognitive nous oblige à concevoir le discours comme un état de savoir (un *savoir-être*) ou comme une activité cognitive (un *savoir-faire*). Il implique donc des compétences cognitives des deux instances concernées, pour que la circulation (le discours en tant que *faire*) puisse mener à bien le processus d'interprétation : pour que le *faire-savoir* puisse provoquer le *faire-être*. Pour les disciplines qui s'intéressent au discours, le savoir peut donc se définir comme une connaissance signifiante, impliquant nécessairement un processus de communication (transformation, transaction et interprétation) et une relation intersubjective.

---

<sup>62</sup> J. Meyriat, « Pour une classification des sciences de l'information et de la communication », *Schéma et schématisation*, n° 19, 1983.

<sup>63</sup> B. Lamizet. *Les lieux de la communication*, Paris: Edition Mardaga 1995

<sup>64</sup> F. Rastier, « Communication ou Transmission ? » In. *Césure*, 1995, n° 8, p. 151-195

### *Le savoir : la conquête de l'inconnu*

Si nous parlons de discours d'information médiatique, il est logique d'évoquer le savoir dans la mesure où ce dernier résulte d'une production langagière destinée à être assimilée par le destinataire, voire à constituer une mémoire collective, puisque les informations médiatiques participent à l'organisation de l'espace public<sup>65</sup>. Le savoir se structure selon la pratique discursive engagée par l'homme pour représenter le monde (décrire, expliquer, commenter...) de manière intelligible en le catégorisant<sup>66</sup>. L'information médiatique intervient pour combler un vide, interprétable en tant qu'objet de savoir sur un certain événement. « *Un élément d'information, pour contribuer à l'information générale de la communauté, doit dire quelque chose de substantiellement différent du patrimoine d'information déjà mis à la disposition de la communauté* »<sup>67</sup>. Cette citation de Wiener illustre bien le rôle des instances médiatiques au sein de la société. L'information doit révéler et transmettre un objet inédit, inexistant pour l'instance de réception, qui sera ensuite interprété, puis assimilé. Ce simple principe impose quelques considérations autour de la notion de savoir. L'information doit disposer du principe de saillance afin qu'elle puisse justifier son existence dans l'acte de communication. Les informations télévisées (tout comme la presse ou la radio) ont pour objectif de créer la nouvelle, c'est-à-dire de mettre à disposition du public-citoyen les informations particulièrement notables qui brisent la continuité factuelle du monde et qui se distinguent des savoirs acquis dans notre expérience au monde : elles fabriquent l'événement. Les savoirs transmis dans le processus de communication médiatique sont censés constituer l'espace public au sein duquel l'événement fera l'objet d'un intérêt social.

### *Les deux déclinaisons du savoir*

Ces savoirs se déclinent en deux branches, l'une étant le savoir de connaissance, l'autre le savoir de croyance. Pour P. Charaudeau<sup>68</sup>, le premier est censé rendre compte du monde de manière objective à travers une sorte d'apprentissage empirique des données. Le savoir de connaissance concerne la taxinomie des choses du monde. L'homme différencie les éléments de son univers à travers le repérage arbitraire de l'apprentissage. À travers la relation empirique que le sujet entretient avec le monde, les connaissances se construisent

---

<sup>65</sup> Conjointement, selon Bernard Miège, avec les relations publiques, la presse d'opinion et la presse commerciale.

<sup>66</sup> P. Charaudeau, *Les médias et l'information : l'impossible transparence du discours*, Bruxelles : De Boeck, 2005, p.32

<sup>67</sup> F. Jost. *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris : Armand Colin, p. 66

<sup>68</sup> P. Charaudeau, op. cit

par *classification* et *indexation*. L'une pouvant être l'explication d'une relation existant dans un champ qui satisfait un groupe social à un moment donné<sup>69</sup>, l'autre pouvant constituer le lien assurant cette explication et le support par lequel elle est médiatisée. Les savoirs de connaissance sont catégorisés selon trois aspects principaux du monde : aspect *existentiel*, *événementiel* et *explicatif*. Le premier est, selon P. Charaudeau, une détermination sensible de la présence des objets du monde dans un certain espace/temps et par certaines propriétés de leur factualité qui les distinguent des autres. Le second est une détermination socialement admise par convention, il indique ce qu'il est advenu ou ce qu'il advient du monde. Le troisième aspect est, selon le linguiste, la détermination du pourquoi et du comment des événements du monde, il permet de les rendre intelligibles.

Les savoirs de croyance sont des savoirs qui résultent de l'activité humaine par évaluation et appréciation. Les croyances se construisent par des normes sociales puisqu'elles sont le produit d'imaginaires sociaux (effectifs ou idéaux). Elles sont soumises au système d'interprétation dans lequel les jugements de valeur fondent ce qui est probable, possible, susceptible etc. Les savoirs de croyance construisent le monde par le regard subjectif que nous portons sur lui.

L'information devient savoir lorsqu'elle est acquise dans un processus de communication signifiant. Le savoir peut être considéré comme intérêt commun, à travers le média qui ouvre l'accès à l'espace public, et peut faire l'objet de discussions, de débats, de controverses hors du processus de communication médiatique. Au-delà du parti pris, ces différentes positions que les individus adoptent lors de ces mises en commun sont imputées aux différentes interprétations que l'on peut avoir sur l'événement représenté dans les informations, notion qu'il est nécessaire d'interroger puisqu'elle est au centre de la confrontation entre le discours d'information médiatique et le monde.

## **5.2) Discours et événement**

À travers ce titre, nous souhaitons mettre en évidence l'opacité du discours d'information médiatique. Entre l'événement – qui dans son acception commune, appartient au monde – et le discours de l'événement, il existe un voile opaque ne laissant entrevoir qu'une infime silhouette du monde : une structure amorphe dont les contours ne sont pas définis laissant libre cours à l'interprétation. L'événement tel qu'il est représenté dans le discours – c'est-à-dire avec les contraintes que le discours suppose, parmi

---

<sup>69</sup> Viviane Couzinet. Les connaissances au regard des sciences de l'information et de la communication : sens et sujets dans l'inter-discipline : [www.lerass.iut-tlse.fr](http://www.lerass.iut-tlse.fr). Consulté le 05 mars 2008

lesquelles les conditions de production et les dispositifs énonciatifs – peut être comparé aux nuages avec lesquels les enfants s’amusent à interpréter la forme. De la même manière que les nuages constituent des potentialités diverses, laissant entrevoir différentes figures, chacune particulière, pour chaque enfant selon son interprétation, l’événement est reconstruit dans le discours ne laissant percevoir que des perspectives différentes selon le regard porté sur lui lors du processus de construction du sens. Nous jugeons utile de définir la notion d’événement dans la mesure où ce que nous considérons ainsi n’est autre qu’une construction humaine tout comme le discours.

### L’événement

Pour l’information médiatique l’événement peut se définir comme un état particulièrement notable qui fait rupture dans le continuum du monde. Toutefois, il serait présomptueux de vouloir définir l’événement comme une délimitation spatiotemporelle absolue et universelle<sup>70</sup> car il présuppose, préalablement, une catégorisation thématique par le sujet énonciateur. Ceci suppose que ce sont les médias qui construisent l’événement en ce qu’ils le nomment comme tel. L’événement est déterminé dans un espace-temps relativement indéfini, et au sein de l’information médiatique il se restreint à la temporalité et à la spatialité du discours que lui inflige l’instance de production. L’événement est toujours le produit d’une construction, même si le discours nous pousse à croire qu’il crée une rupture par lui-même au sein de la réalité phénoménale. Notre position est très claire à ce sujet : la « réalité » n’a pas de rupture (elle est un continuum), c’est nous qui accordons à l’événement une discontinuité en le manifestant dans un énoncé et en le catégorisant comme tel : l’événement n’est événement que dans le discours, à travers la présence sensible que ce dernier lui confère. Le (morcellement du) monde devient événement lorsqu’il s’inscrit en tant qu’objet visé par le discours. En effet *l’événement ne signifie qu’en tant qu’il fait événement dans un discours*<sup>71</sup>. Cette pensée de P. Charaudeau va de pair avec celle de P. Bourdieu lorsqu’il émet l’idée que le langage est autoritaire (voir supra). En effet les instances médiatiques disposent d’une certaine légitimité (reconnaissance) quant à dire/montrer ce qui doit être considéré comme événement. Cette idée d’une autorité s’accorde également avec les théories sociologiques de Maxwell McCombs et Donald Shaw<sup>72</sup> puisque la fonction d’agenda nous indique ce à quoi il faut

---

<sup>70</sup> Par exemple, il est impossible de savoir à quel moment l’événement du 11 septembre 2001 débute ou finit. L’événement constitue bien plus une délimitation thématique qu’une limitation purement spatiotemporelle.

<sup>71</sup> P. Charaudeau, *op. cit.* p. 106

<sup>72</sup> McCombs, *op. cit.*

penser (et non seulement ce qu'il faut penser). L'événement est ainsi créé de manière à révéler ce qui doit être estimé plus important parmi la continuité factuelle du monde.

### Discursivisation de l'événement

Si ce que nous appelons événement est une construction, il doit donc passer par un processus signifiant. P. Charaudeau appelle ce processus l'événementialisation<sup>73</sup>. Selon lui, l'événement est constitué par rapport à son implication dans l'espace public. Cette construction suppose trois conditions qu'il appelle potentiels<sup>74</sup>. La première condition concerne les potentiels *d'actualité* et de *proximité* qui prétendent se rapprocher le plus possible du moment et de l'espace des faits. C'est par ces potentiels que le public peut se sentir plus ou moins touché par l'événement. La seconde condition caractérise le potentiel de *sociabilité* qui détermine l'aptitude du propos à se mettre en position de pivot dans des thématiques qui sont censées réunir les sujets, par des intérêts communs (politiques, économiques, culturels...). C'est par lui que le public peut se sentir plus ou moins concerné par les faits. Le troisième potentiel concerne *l'imprévisibilité* et prétend réunir les facteurs de saillance. L'événement peut, à travers ce potentiel, être considéré comme plus ou moins insolite, notable ou particulier. Ces potentiels traduisent l'incidence du discours d'information dans la sphère publique puisqu'ils concernent la construction de l'événement par rapport à ce qui rapproche ou ce qui éloigne le public du monde (social ou physique). Ils constituent le processus *d'événementialisation*. Il nous semble néanmoins que ce processus passe par une mise en scène déplaçant l'événement du *sensible* vers *l'intelligible*, c'est ce que nous appelons la *discursivisation* de l'événement. Il s'agit du procédé sur lequel les trois potentiels s'appuient pour impliquer une relation entre ce qui surgit dans le monde et la construction du sens.

Créer l'événement, c'est choisir un certain fait dans un certain espace/temps et le structurer dans un espace textuel et un temps énonciatif. Car si l'événement existe c'est parce qu'il existe dans le discours, et c'est par ce que nous le nommons et nous le montrons comme tel. La construction de l'événement présuppose donc sa mise en discours. Pour la théorie greimassienne, la discursivisation clôture le parcours génératif en transformant la structure sémio-narrative de surface en structure sémantique et syntaxique. Elle est réalisable par des opérations de débrayage et de d'embrayage. Le débrayage consiste à mettre en place les déictiques (un *ailleurs*, un *alors* et un *non-je*) propres à un récit et indépendantes de

---

<sup>73</sup> P. Charaudeau, *Op. cit.*, p.81

<sup>74</sup> P. Charaudeau, *Op cit.*, p.82

l'énonciation. Il s'agit de créer un espace, un temps et une présence hors de l'énoncé. L'illusion référentielle nous indique bien qu'il est impossible de créer un véritable *je-ici-maintenant* dans le récit du discours, car le véritable embrayage se trouve dans la situation de l'énonciation, dans le temps et l'espace où le *je* énonce. La discoursivisation concerne donc l'élaboration du simulacre existentiel d'un fait à travers ces opérateurs de temps, d'espace et d'actant. L'événement sera donc construit dans un *ailleurs*, un *alors* et par un *il*. Les potentiels d'actualité, de sociabilité et d'imprévisibilité dépendront de ce débrayage car le discours essaiera de se rapprocher le plus possible du *je-ici-maintenant* pour arriver à des effets d'authenticité et de véracité (voir supra).

L'événement ne signifiant pas en soi, mais pour celui qui le nomme et celui qui l'accepte comme tel, il est nécessaire de l'extraire du monde empirique de manière arbitraire en lui dessinant ses contours. Ceci par le biais d'une structure spatio-temporelle et d'une structure actantielle définies par les instances médiatiques. C'est par la juxtaposition et la superposition des structures que la thématization se réalise. Ainsi, pour le tsunami du sud-est asiatique, les informations télévisées ont érigé en événement non seulement les faits de la vague, mais également les répercussions économiques, la mobilisation humanitaire, l'advenir des personnages et du paysage, etc. Si nos savoirs (de connaissance et/ou de croyance) se déterminent par notre expérience empirico-sensible et cognitive, le savoir au sujet de l'événement, c'est-à-dire ce morceau du monde *choisi*<sup>75</sup>, doit se démarquer des savoirs sur la continuité factuelle du monde intelligible (monde non empirique). Pour cela, P. Charaudeau distingue trois aptitudes essentielles : la *reconnaissance* (reconnaître ce qui est dit, cohérence entre le contenu et notre système de pensée), la *perception* (de l'inattendu, qui se distingue de ce qui est inscrit dans le système) et la *réintégration* (actualiser les savoirs sur le monde). L'événement sera considéré comme plus ou moins important selon l'intensité portée à ces trois opérateurs. Le processus d'événementialisation passe donc par des procédures de mise en discours qui construisent un cadre temporel, spatial et actantiel (sur lesquels se disposeront les programmes narratifs), en s'appuyant sur une délimitation thématique.

---

<sup>75</sup> . Ce choix est le produit d'une valorisation, une classification qui n'est pas de notre ressort mais plus d'une sociologie des médias car ce qui nous intéresse est moins le pourquoi que le comment de la constitution de l'événement dans le discours

## 6. Le processus de communication médiatique

### 6.1) Le contrat de communication

Pour J. C. Soulages<sup>76</sup>, la communication médiatique se fonde sur une interaction particulière en ce sens que dans la discursivité du procès communicatif, les deux instances se trouvent dans une situation d'asymétrie. La communication médiatique lie deux instances, l'une de production, l'autre de réception, la première formant une entité institutionnelle (privée ou publique), la deuxième étant diffractée dans chaque foyer constituant un nombre indéfini. De ce fait, l'asymétrie se caractérise par le public, structurellement absent, mais qu'il s'agit bien d'atteindre. Pour nous, ce public n'est pas structurellement absent mais plutôt structurellement impuissant. C'est-à-dire qu'il ne participe pas à la communication par un retour discursif (réponse, commentaire, interrogation). C'est un point de vue global puisque nous le savons bien, il existe beaucoup de programmes télévisés qui relèvent de l'interaction téléphonique. Et même dans ces cas, le téléphone (ou internet *via* les commentaires laissés sur la page « facebook » appartenant au programme télévisé) est un des seuls moyens utilisés pour participer au dialogue, mais il est amputé de la vision et en ce sens, il ne permet en rien d'équilibrer la position de « supériorité » (ou d'autorité) conférée à la télévision : il s'agit d'un simulacre de bilatéralité. Cette vue globale nous permet néanmoins d'appréhender l'information médiatique comme une rupture, une discontinuité entre les instances. Pour cette raison, le processus de communication repose sur une constante régulation afin de réduire cette asymétrie. Ces deux instances sont en corrélation avec un univers événementiel, objet source du discours. Dans une problématique liée à la signification, il est évident que cet objet ne peut exister sans une double et réciproque vectorisation entre les deux instances : c'est-à-dire une mise en accord mutuelle des contraintes de la situation d'échange. Cette coopération fiduciaire est souscrite dans ce que P. Charaudeau appelle le cadre de *co-intentionnalités*. Car selon ce chercheur, « *tout échange langagier se construit et se réalise dans un cadre de co-intentionnalité, les contraintes de la situation de communication en constituant le garant* »<sup>77</sup>. C'est à travers la reconnaissance des contraintes de la situation de communication que les instances sont capables d'échanger des informations. Ainsi, tout

---

<sup>76</sup> J.-C. Soulages. *Les Mises en scènes visuelles de l'information*, Nathan/ INA : Paris, 1999, ch.3

<sup>77</sup> P. Charaudeau *op. cit.*, p.52

processus de communication présuppose un *contrat*, qui permet aux instances d'entrer dans une relation d'intercompréhension. Héritière du contrat de lecture, la notion de contrat de communication s'est immiscée dans le champ de la communication à l'aide entre autres des études d'Eliséo Verón et de Patrick Charaudeau<sup>78</sup> qui portent sur les conditions intersubjectives de la construction du sens. Ce dernier chercheur s'inspire du procès de double sémiotisation du monde de P. Ricoeur (qui explique comment dans le cadre du récit, on passe de l'expérience du temps et de l'action à leur représentation), pour exprimer les contraintes mais aussi les ententes en inertie dans la construction du sens, qui *de facto* s'opère par un accord tacite. Il définit le contrat de communication comme un ensemble de conditions dans lesquelles se réalise un échange langagier, et par lesquelles se déterminent l'identité des deux instances ainsi que la visée de cet acte. Le contrat de communication engagerait la reconnaissance de données externes et internes. Les premières sont constituées par tout ce qui concerne les régularités comportementales dues à la pratique sociale en question, (indépendantes de l'acte de sémiotisation) alors que les deuxièmes engagent les comportements langagiers, c'est-à-dire qu'elles permettent de reconnaître tout ce qui constitue le langage par lequel la communication est réalisée (par ses formes ritualisées de description, narration, etc.). Le contrat de communication détermine un univers informatif à partir de sélections du monde qui sont sémiotisées puis ritualisées, en inscrivant les partenaires de l'échange dans une relation intersubjective. Par des dispositifs de mise en texte, mise en scène, mise en discours, l'instance de production construit des types d'architectures en fonction des genres, donnant ainsi lieu à différentes productions d'information (journaux, magazines, reportages, etc.). Pour les informations télévisées, il convient de prendre en compte la notion de *diffusion*, qui permet de distinguer la télévision des autres types de support dans la mesure où elle dévoile des contraintes spatio-temporelles (par exemple les actualités télévisées sont tous les jours à la même heure, pendant la même durée) et relatives au savoir (informer, expliquer, commenter, décrire *vs* apprendre, comprendre, prendre position, découvrir). En prenant en compte la notion de *contrat de communication* et les principaux constituants discursifs de l'information télévisée, nous pouvons schématiser ce que nous appelons un complexe de communication, afin d'exprimer les particularités de la structure discursive conférées par le média télévisuel.

---

<sup>78</sup> Ibid.



## **6.2) Sens et contraintes médiatiques : le complexe de la communication**

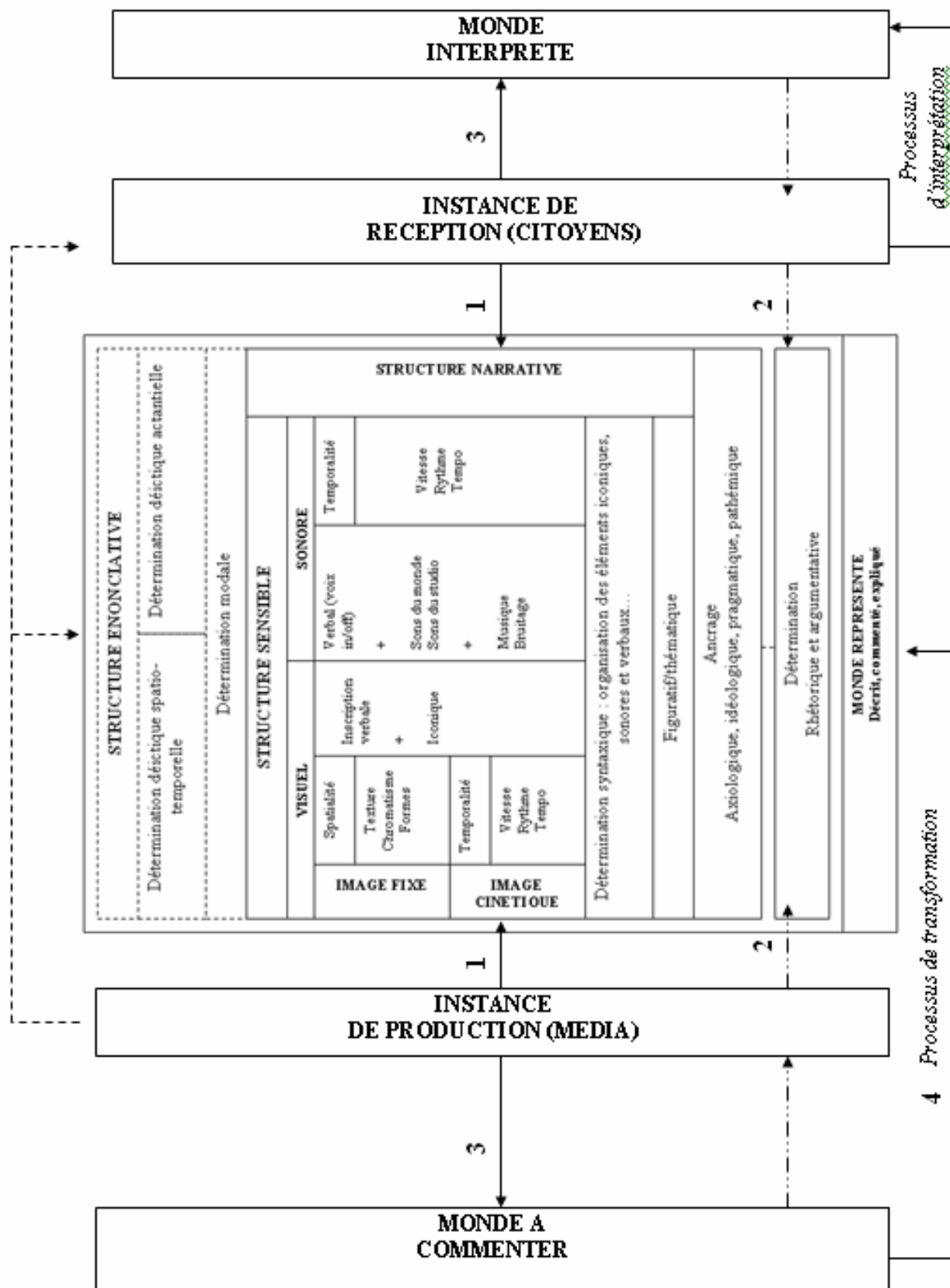
Il est important pour nous de mettre en évidence, de manière non exhaustive, certaines caractéristiques du processus de communication médiatique en jeu dans les informations télévisées. Nous resterons dans une problématique liée à la signification, et nous allons mettre en perspective les différents opérateurs de construction du sens par le contrat de communication. Il s'agit de faire prévaloir le discours manifesté par le texte audiovisuel, mais dans une perspective large qui n'exclut pas la situation d'énonciation ni les instances qui participent au processus et qui y déposent leur empreinte. Nous pouvons ainsi distinguer les différents éléments, aussi bien sur le plan de l'expression que du contenu, qui permettent la co-construction du sens au sein de ce que nous souhaitons appeler un complexe de communication télévisuelle. Par ce syntagme, nous désignons ce que d'autres nomment processus, mais en incorporant l'idée d'achoppements nécessaires au cadrage méthodologique et/ou épistémologique car la télévision n'est pas le domaine exclusif d'une discipline. La sociologie peut y voir une surface de tensions entre rapports sociaux, alimentés par des conflits de représentation au sein de l'espace public, l'histoire peut s'y référer en tant qu'écriture d'une mémoire collective ou d'une histoire sociale. Pour la politique ou l'économie, la télévision peut constituer un instrument de mesure. D'un point de vue communicationnel et discursif, le sens de l'information télévisée est tributaire des paramètres techniques du support télévisuel dont le direct (ou l'effet de direct) en constitue le fondement. Créant de nouveaux types d'écriture par rapport aux supports antérieurs, la télévision met en œuvre deux strates sensorielles complices dans la construction du sens et qui permettent la mise en forme d'une esthétisation de la matière langagière. Laquelle est capable de créer un rapport à la réalité différent des autres médias d'information (comme la presse ou la radio), grâce à une combinaison tangible du visuel et du sonore. Cette prééminence du visible doit son efficience à la monstration et à l'incessante volonté de parier sur la valeur indicielle de l'image ainsi que sur l'émotion contagieuse. La communication télévisuelle est également complexe dans la mesure où les frontières du discours semblent poreuses, en permettant l'intrusion du propos au sein de l'espace public, dans lequel réside une communauté sociale virtuelle. On le voit, la télévision s'inscrit dans des modes de réception/diffusion particuliers régis par un espace-temps différent des autres médias. Cette singularité prend source dans l'interaction des

dispositifs techniques avec les systèmes socioculturels, bâtissant ce que les médiologues appellent une *vidéosphère*<sup>79</sup> : sphère de communication qui privilégie l'immédiateté de l'image. Dans la perspective du discours, le médium télévisuel, par la pratique communicationnelle qu'il requiert, entraîne des incidences sur les modes de réception comme sur les modes d'écriture qui, au sein de la matière langagière, se manifestent par de nombreux éléments sémiotiques souvent difficiles à déterminer en raison de leur imbrication sur plusieurs dimensions. Que l'on s'intéresse aux variables visuelles, à l'énonciation, à la narration ou à la mise en scène des émotions, nous ne nous focaliserons pas sur les mêmes constituants, cependant qu'ils s'entremêlent et provoquent un réseau de contraintes. Que l'on articule la recherche dans une perspective sociologique, linguistique ou sémiotique, nous serons confrontés à certaines préoccupations de disciplines voisines. Aussi est-il nécessaire de toujours cadrer son orientation. Nous avons sélectionné plusieurs constituants qui nous semblent importants dans la perspective de la signification des informations télévisées et qui s'attachent à la dimension sensible, à la dimension discursive tout en prenant en compte les traces des instances du parcours communicationnel, puisque, comme nous l'avons vu, le sens est le produit d'une co-construction. Ainsi obtenons-nous une surface discursive « en tension » entre deux instances qui se structurent en fonction de ces dernières :

---

<sup>79</sup> Une médiasphère (logosphère graphosphère et vidéosphère) est un système dynamique d'écosystèmes complexes réorganisés par et autour d'un média dominant.

#### 4 Processus de transaction



#### Légende :

- 1 Double intentionnalité
- 2 Mouvement intersubjectif
- 3 Relation aux mondes
- 4 Processus de sémiotisation

Schéma n°2: Processus de communication médiatique

### 6.3) Éléments constitutifs du complexe de communication

Structure sensible : il s'agit de l'ensemble organisé d'éléments qui font appel à l'ouïe et à la vue, constitutifs du texte audiovisuel et qui permettent sa perception. Eu égard à la complexité constitutive de la matière audiovisuelle (visuelle et sonore interdépendantes) impliquée par le flux de diffusion en temps réel (la notion de diffusion est propre au support audiovisuel), il est difficile de répertorier toutes les composantes analysables<sup>80</sup>. Nous avons donc organisé et catégorisé ce qui nous paraît se révéler important pour notre recherche. Nous distinguons le *visuel* du *sonore*. Pour le premier, nous différencions le verbal inscrit de l'iconique, qui relève de l'image dans son acception photographique (inscription de la lumière). Chacune de ces deux substances, pour reprendre la terminologie de Hjelmslev<sup>81</sup>, est déterminée dans sa manifestation par une spatialité (qui met en place l'ordonnance des couleurs, des textures et des formes) et une temporalité (qui détermine la vitesse, le rythme du mouvement). En ce qui concerne le son, de la même manière que l'image, nous distinguons le verbal du sonore *stricto sensu*. Ainsi pouvons-nous confronter deux univers : celui du monde de l'événement (qui peut être en direct ou préenregistré) et celui du studio du journal télévisé (qui est essentiellement en direct). Nous opposons également le bruitage qui fait l'objet d'une transformation sonore (création dans le but d'imiter le bruit du monde) et la musique qui est plutôt de l'ordre du passionnel.

Structure narrative : nous distinguons la structure narrative de la structure énonciative sur les points suivants. Nous nous appuyons sur la définition de la narrativité de A.J Greimas et J. Courtés, qui précise que « *le niveau discursif relève, pour nous, de l'énonciation, alors que le niveau narratif correspond à ce qu'on peut appeler l'énoncé* »<sup>82</sup>. En effet, par structure narrative, nous entendons un ensemble dont la fonction

---

<sup>80</sup> En ce qui concerne l'image, nombre de composantes peuvent être extraites selon l'objectif d'analyse comme les formes, figures, couleurs, textures, grains... comme le groupe  $\mu$  qui s'efforce de mettre en avant le poids de la dimension plastique de l'image. L'image cinétique en revanche ajoute l'aspect temporel de la diffusion et implique des notions dont les frontières sont difficiles à cerner, tels que la séquence, le plan, le clip... Le mouvement en est la principale caractéristique (ralentissement, accélération...) permettant au temps de configurer la syntagmatique télévisuelle. Pour le son, il en est de même, nous pourrions extraire des composantes aussi diverses que la mélodie, la tonalité, le rythme, le tempo, les mesures, la prosodie... Le syncrétisme que la télévision engage implique un cadrage méthodologique.

<sup>81</sup> « [...] on peut appeler substance la variable (la manifestante) d'une manifestation ; nous appellerons usage linguistique une substance qui manifeste un schéma linguistique ».

L. Hjelmslev. *Le langage*, Paris : Les Editions de Minuit, 1969, p. 163.

<sup>82</sup> A.J Greimas et J. Courtés. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette : Paris, 1993, p. 248

est de mettre en dynamique la structure sensible du texte audiovisuel. Il s'agit d'engager une syntaxe et une grammaire propres au discours d'information médiatique, afin de créer des changements d'état dans le plan du contenu (et de constituer ainsi un récit). Les éléments sensibles transmis par l'écran et le haut-parleur de la télévision sont organisés de manière à construire une succession temporelle de fonctions, c'est-à-dire à créer des états et à les transformer. Se construit ainsi dans le narratif la dimension figurative qui, selon Joseph Courtés, concerne *tout système de représentation qui a un correspondant au plan du signifiant du monde naturel, de la réalité perceptible*<sup>83</sup>. Pour cela, nous la rapprochons directement de la structure sensible et de la détermination syntaxique de cette dernière. Contrairement à la thématique (à laquelle il est corrélé dans la sémantique discursive) qui a trait au contenu, à l'expressio, ou aux concepts, le figuratif (iconique) se détermine par sa ressemblance à une sémiotique du monde naturel. Ainsi, par exemple, les informations télévisées nous évoquent le thème de la souffrance à travers des figures de douleur, montrant des personnages blessés. Nous ajoutons que le passage de la structure sensible (perceptible) à la structure narrative s'effectue par une opération cognitive, car c'est au sein de cette dernière que les actions (états transformés) prennent sens ; c'est d'ailleurs pourquoi le figuratif et le thématique sont les composantes d'une sémantique discursive.

Les ancrages : pour ce qui est des ancrages, nous avons choisi de mettre en avant les domaines sémiotiques qui soulignent la relation que les instances entretiennent avec les mondes (naturels, cognitifs, idéologiques...). Car cette relation se trouve inscrite dans le discours par diverses traces de subjectivité. Nous situons l'axiologie, même si elle constitue une des composantes de la sémantique du discours (avec le figuratif et le thématique), au même niveau que le pathos, puisque qu'elle implique un investissement thymique qui inscrit dans le discours ce qui est susceptible d'affecter l'énonciataire. Nous situons également dans le même cadre l'idéologie car d'un point de vue sémiotique, elle s'opère par des jugements de valeurs. Selon le dictionnaire raisonné des sciences du langage, l'axiologie désigne le *mode d'existence paradigmatique des valeurs, par opposition à l'idéologie qui prend la forme de leur arrangement syntagmatique et actantiel*<sup>84</sup>. Ces ancrages ont en commun le fait qu'ils déposent les traces de l'intersubjectivité, issues entre autres des intentionnalités des instances de production et de réception.

---

<sup>83</sup> Joseph Courtés, *Analyse Sémiotique du Discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991, p.163

<sup>84</sup> A.J Greimas et J. Courtés, op. cit. p.26

Structure énonciative : au sein des sciences humaines, il existe différentes approches de l'énonciation ; il s'agit pour nous de considérer cette structure, selon les propos de J. Courtés, comme *une instance proprement linguistique ou, plus largement, sémiotique, qui est logiquement présupposée par l'énoncé et dont les traces sont repérables dans les discours examinés*<sup>85</sup>. Il existe donc au sein du message (entendu comme manifestation discursive) des marques inscrites par le locuteur, qui justifient son existence au sein d'un ensemble actantiel et spatio-temporel. C'est à travers la subjectivité du langage que ces marques s'inscrivent, elles peuvent concerner les protagonistes du discours, la situation de communication, les circonstances spatio-temporelles et les conditions générales de production/réception du message. Pour cette raison, notre schéma met en avant les déictiques spatio-temporels, actantiels, ainsi que les modalités. C'est également pour cela que nous engageons les ancrages (axiologiques, pragmatiques, pathémiques...) dans la problématique de l'énonciation par l'intermédiaire de la subjectivité. Car c'est à travers ces marques que la communication prend réellement le sens de relation interlocutrice. De plus, l'énonciation en tant que telle met en perspective l'aptitude pragmatique de la communication. Pour les informations télévisées, ces marques mettent en avant les intentionnalités des instances à travers l'hétérogénéité de leur manifestation. C'est notamment à travers les marques de l'énonciation que la relation chaîne - message audiovisuel - téléspectateur se construit dans un simulacre de *hic et nunc* (à travers par exemple des dispositifs tels que le direct)

Processus de co-construction du sens : malgré la forme linéaire de notre schéma, il est nécessaire de préciser qu'il n'est pas à confronter au schéma de Shannon et Weaver que l'on trouve dans la théorie de l'information<sup>86</sup>, ou encore à celui de Jakobson<sup>87</sup>. Nous nous en sommes inspirés pour mettre en évidence les instances mais nous avons également pris appui sur celui de P. Charaudeau qui dévoile les processus de sémiotisation (transformation et transaction). Nous lisons ce schéma dans deux directions, l'une du centre vers l'extérieur (concernant le message), l'autre allant des extrémités vers le centre (concernant les instances). Ainsi est-il possible de comprendre que le sens est le produit d'une négociation intentionnelle entre les instances. Le schéma montre ces intentionnalités par les flèches parallèles qui relient les instances au message. Lequel se décrit par rapport à son statut perceptif (structure sensible), narratif, puis énonciatif. Pour cela, il s'agit d'un

---

<sup>85</sup> Joseph Courtés, op. cit. p. 246

<sup>86</sup> C. Shannon, W. Weaver. *The mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, 1949

<sup>87</sup> R. Jakobson, op. cit.

complexe communicationnel dans la mesure où il met en jeu plusieurs niveaux d'analyse. Ce schéma souhaite mettre en perspective la construction du sens en termes de reconstruction de l'événement. Pour cela, nous n'avons pas inscrit les imaginaires socio-discursifs, qui feraient appel à d'autres disciplines telles que la sociologie, la sociologie des médias ou encore l'anthropologie. Nous pouvons admettre que les imaginaires socio-discursifs sont le fruit de la rencontre entre l'intentionnalité de la chaîne et celle du public, alors que la reconstruction événementielle est la rencontre entre l'instance de production (le média) et de réception (citoyens). Le sens serait l'articulation de ces deux rencontres, l'interprétation en serait le résultat cognitif.

Après avoir défini, au sein du vaste champ interdisciplinaire de l'objet télévisuel, les voies qui intéressent notre travail, il convient désormais, de les appliquer dans une description des principaux éléments constitutifs du paradigme communicationnel du journal télévisé. En effet, l'information télévisée s'inscrit dans un rituel qui chaque jour investit les foyers pour proposer une vue soi-disant imprenable sur le monde. Bien que les dispositifs narratifs, énonciatifs et pathémiques l'inscrivent dans différents niveaux de profondeur sémantiques, ils définissent une constance qu'il s'agit de saisir avant de pouvoir définir, par différence, l'information d'urgence

## CHAPITRE II

### L'information télévisée : un objet complexe



## ***Introduction : Réquisits méthodologiques pour une approche structurale de l'information télévisée***

Au sein du schéma clôturant le chapitre précédent, le discours d'information télévisé se présente sous un aspect particulièrement complexe, à plusieurs égards. Le support par lequel la matière signifiante est diffusée semble fondamentalement dynamique dans la mesure où le visuel et le sonore, prééminents au sein de la signification<sup>88</sup>, sont assujettis aux lois du mouvement, et par conséquent du temps. En effet parce qu'elles sont perceptibles avant d'être symboliques, les strates visuelles et sonores se déploient selon un schème mécanique, imitant le processus biologique de perception du monde (le parallélisme et les cohérences d'attachement entre le son et le visuel). La matière filmique est en cela doublement temporalisée : soumise au temps de la diffusion/réception, elle trace différentes structures temporelles (diégétique, narrative,...) grâce aux différentes techniques de montage. Cette particularité constituée par du mouvement, confère à la matière signifiante une élasticité quant au tissage des différents éléments visuels et sonores. Cette souplesse est étayée sur l'axe syntagmatique par une matière sensible polymorphe, et sur l'axe paradigmatique, par la très grande diversité des séquences qui composent le genre « journalisme d'information ». En effet, dans le premier cas, la matière sonore (sons du monde et des mises en parole) n'est pas seulement représentable par analogie, elle peut être codifiée par le visuel (mise en texte de la parole). Le visuel quant à lui n'est pas exclusivement le fruit d'une représentation continue (images du monde), il peut se révéler schématique à travers par exemple les insertions infographiques (plans, tableaux,...), mais aussi très largement symbolique (la chartre graphique par exemple). Pour le second cas, le paradigme du journal télévisé n'étant pas stable (la technologie se développe et la concurrence se diversifie), il semble chercher à se démarquer à travers des formes différentes tout en gardant une certaine invariabilité des sous-genres et techniques journalistiques employées. De cette stabilité nous pouvons aisément extraire le rubriquage thématique des macro-séquences (reportages, liaisons en direct), au sein duquel se distinguent des techniques journalistiques bien précises que nous pourrions différencier selon leurs incidences au sein de l'énonciation (interview, narration,...), du récit (postures

---

<sup>88</sup> Puisqu'ils sont, par le rayonnement de la matière filmique, des informations sensorielles conduites par les deux canaux sensoriels mis en œuvre par la télévision. Même dans le cas de la synesthésie, les associations sensorielles sont antérieurement des informations conformes à la nature du canal de transmission : ainsi dans le cas de la télévision, le visuel et le sonore sont prééminents car premiers.

des actants au sein de la scène événementielle), ou bien selon leurs capacités à susciter l'émotion (types de plan, cadrage ou type d'image utilisées). Notre recherche souhaite signaler l'existence, dans la sphère journalistique télévisuelle, d'une information particulière, c'est-à-dire qui, dans la constance informationnelle propre au journal télévisé, s'impose comme une fissure, mais qui se stabilise elle aussi par une certaine forme. Afin d'explorer cette singularité compositionnelle et d'en extraire une définition conceptuelle, il convient d'esquisser les différents dispositifs par lesquels l'information se construit. Considérant que l'objet sur lequel nous nous appuyons est complexe, que notre travail s'appuie sur un support d'information et de communication, et que nous adoptons le point de la signification, nous distinguerons ces modes en fonction de leurs effets de sens. Ces effets étant subsumés au principe de « réalité », nous sommes convaincus que, conformément au contrat d'information médiatique (qui sous-entend un principe de sérieux, de réalité et de plaisir<sup>89</sup>), qu'ils constituent le *leit motiv* de l'information.

D'un point de vue du discours et plus précisément de la représentation, le journal télévisé peut se caractériser par l'événement qu'il s'agit de mettre en forme et de transmettre selon les dispositifs techniques constitutifs du mode de diffusion médiatique. L'information télévisée se bâtit donc sur le dispositif de monstration, où la prééminence du scopique met en œuvre, en quelque sorte, une « tyrannie » du visible. À cela, s'ajoute par le second canal (son), une problématique liée à l'explication et à la description du monde qui s'appuie sur l'image. Selon le contrat d'information, se développent pour les médias, deux nécessités, que Lochard et Soulages<sup>90</sup> appellent des exigences de crédibilité et d'attractivité. Le rôle social du journal télévisé étant de rendre compte du monde dans une perspective informative secondée par une visée explicative, la relation instaurée entre le discours synchrétique et le monde tel qu'il est censé être, constitue une importance majeure dans notre approche. Au sein du contrat d'information, la crédibilité et l'attractivité sont des exigences contradictoires puisque pour le premier, le discours tend à suggérer des effets de sens de l'ordre de la vérité (dire/montrer vrai) et de l'authenticité (dire/montrer ce qui est réel), alors que pour le second le discours est structuré de sorte que le récepteur puisse être séduit. Un certain « paradigme de la réalité » semble donc régir l'organisation du discours, s'appuyant autant sur le dispositif de monstration que sur celui de la narration. Le direct étant au fondement de ce fil conducteur. Afin de décrire avec soin les différents dispositifs de structuration du discours d'information télévisé, nous les distinguerons selon leurs implications dans les effets de sens du type « réalité ». Les dispositifs énonciatifs, narratifs

---

<sup>89</sup> G. Lochard, J. C. Soulages, *La communication télévisuelle*, Paris : Colin 1998.

<sup>90</sup> Ibid.

et pathémiques sont ainsi les trois angles d'approche que nous avons retenus pour décrire les processus par lesquels le sens de l'information se construit. Puisque l'information doit être crédible, c'est-à-dire qu'en définitive elle doit paraître *vraie* mais aussi faire référence à un monde authentique, ces trois dispositifs nous permettent d'appréhender les éléments stables constituant le genre journalistique, conformément au contrat d'information médiatique : rendre compte du monde. Une fois les éléments constitutifs du journal télévisé stabilisés, nous pourrions par différenciation déterminer les éléments définissant l'information d'urgence. Nous pourrions mettre en perspective ses concordances avec l'information télévisée telle que nous la connaissons, tout comme ses particularités structurales qui justifient son appellation.

Avant d'entrer dans le champ des dispositifs de mise en scène, il convient de décrire le journal télévisé par rapport au matériau qui le constitue dont la fluidité permise par le canal de transmission lui confère toute sa complexité. En effet, lorsque nous engagerons notre réflexion au cœur de l'information d'urgence, nous serons confrontés au concept d'image, et à certains éléments particulièrement favorables à l'illusion référentielle<sup>91</sup>. Par conséquent, il nous semble judicieux d'explorer le champ théorique et conceptuel de l'image afin de pouvoir acquérir les compétences nécessaires en matière d'iconicité. Qu'elle soit de synthèse, virtuelle, télévisée, photographique, sonore, mentale, un reflet, ou même une métaphore, l'image révèle la polysémie issue de son large champ d'application. Ni les modes de production, ni les modes de lecture ou de présentation des signes ne suffisent à établir un lien cohérent entre tous les termes et expressions cités ci-dessus, sinon celui vague d'une certaine correspondance sensible dont l'efficacité serait soumise à une reconstitution de la part du sujet : notamment pour l'image de synthèse ou sonore. L'image pourrait donc se définir par l'absence substantielle de ce qui fait la particularité du monde, et Sartre le disait bien dans *l'imaginaire*, « *Dans l'image, il y a une espèce de pauvreté essentielle. Les différents éléments d'une image n'entretiennent aucun rapport avec le reste du monde [...]* »<sup>92</sup>. C'est-à-dire que le monde « réel » au sens strict est tellement complexe qu'il nous échappe, il est hors d'atteinte : il peut tout concerner à la fois, sous toutes les perspectives possibles, il ne peut donc être appréhendé qu'en termes purement subjectifs, et catégorisables. Selon l'exemple simple de la photographie prise en

---

<sup>91</sup> Notamment par les images d'amateurs dont nous tâcherons d'observer les relations particulières qu'elles entretiennent avec les valeurs de « réalité ».

<sup>92</sup> J. P. Sartre. *L'imaginaire*, Paris : Gallimard, 1986, p.20

longue exposition<sup>93</sup>, les traînées laissées par l’empreinte lumineuse résulteraient de l’accumulation d’une multitude de moments, elle comporterait bien plus de traces de la continuité du monde (temporelle) qu’une photographie « traditionnelle », prise en quelques fractions de secondes, alors que cette manifestation visuelle ne se rapproche en rien de notre perception du monde. Cette inconsistance de l’image tient de ce qu’elle est inhérente à la conscience et ne peut suggérer l’existence d’un réel que par l’intermédiaire de l’exercice d’une reconstitution. Le sens commun a souvent convenu que l’image (entendu au sens graphique) se projette vers le « réel »<sup>94</sup> avec plus de proximité que les signes dits codiques, et que son degré d’iconicité<sup>95</sup> constitue le point d’articulation de son accessibilité au sens. Sa ressemblance serait en quelque sorte fondamentale et prioritaire au sein du processus de signification, alors qu’en définitive, elle en est une conséquence. Le point commun entre les différents emplois et les divers sens génériques « d’image » concerne la relation particulière qui existe entre l’objet et ce qu’il désigne. Ce lien, a souvent été considéré comme une « imitation », une « ressemblance » ou une « similarité ». Cependant le degré d’abstraction de ces termes est susceptible de nous conduire à une dérive subjective et de nous emporter vers une fausse idée de l’iconicité. Il ne s’agit pas pour nous de destituer ces trois notions au concept d’image car il serait trop prétentieux de vouloir critiquer les différentes théories fondatrices de l’iconicité. Néanmoins, d’un point de vue sémiotique, nous ne pouvons pas considérer ces seuls termes comme suffisants pour décrire la relation qu’entretient le signe avec son référent puisqu’intervient, comme nous allons le voir, une dimension sous-jacente, celle de la subjectivité, à travers laquelle la gradualité de cette relation peut se révéler bien plus cohérente. D’autre part, notre approche de l’information d’urgence qui se focalisera sur les vidéos d’amateurs montrera à quel point ces images, loin d’être les plus ressemblantes (en termes sensibles), sont dépositaires de hautes valeurs de « réalité ». Pour ces raisons, notre exploration parmi des concepts autour de l’image s’avère nécessaire pour isoler les notions pertinentes pour la suite de notre recherche.

---

<sup>93</sup> La longue exposition consiste à laisser ouvert le diaphragme de l’appareil photographique pendant un certain laps de temps afin de pallier au manque de lumière. Elle permet donc de graver sur le support photosensible le mouvement, par exemple en créant des traînées perceptibles (d’eau, de lumière, d’objets,...).

<sup>94</sup> En ce sens la trichotomie peircienne du signe, issue de sa relation avec la référence peut se révéler paradoxale dans la mesure où elle définit le signe par rapport à ce qu’il n’est pas, c’est-à-dire le « réel ».

<sup>95</sup> Nous évoquons ici le degré d’iconicité tel qu’il a été introduit par Abraham Moles, Ch. Morris ou encore classifié en types par Göran Sonesson.

# 1. L'image et le « réel » :

## les contraintes de l'iconicité

### 1.1) Réalité linguistique et extralinguistique

Le paradigme de la représentation ne laisse entrevoir qu'une partie des contraintes qu'elle impose dans le champ de la perception et de l'interprétation, garantissant sa complexité conceptuelle et par conséquent la nécessité d'une prise en charge interdisciplinaire. Elle convoite des préoccupations sémiotiques dans la mesure où ces dernières sont centrées sur l'articulation des éléments signifiants construisant une présence (le texte) mais dont la particularité est de renvoyer à un réel à travers une opération de synthèse<sup>96</sup>. Dans la perspective de l'image, la relation entre une structure sémiotique et ce à quoi elle renvoie peut s'appréhender en termes d'équivalences : la représentation procède à une opération de symétrie sensible alors que la codification résulterait d'une dissymétrie déterminée culturellement et socialement. La première relation est souvent conçue comme une analogie, une ressemblance, une motivation ou encore une continuité, alors que la deuxième a souvent été considérée comme conventionnelle, codifiée, arbitraire ou encore discontinue. Néanmoins, ces deux classes de synonymes ne sont pas suffisantes pour définir l'image telle qu'elle peut être représentée visuellement, car de toute évidence, avant de se pencher sur la soi-disant symétrie, nous devons faire face à la question du référent, qui dans la perspective sémiotique se déploie comme une aporie. La représentation concilie un univers linguistique et un univers extralinguistique, elle peut constituer une menace interprétative puisque le monde « réel » qu'elle désigne est, pour la sémiotique, « hors sujet ». Bien que pour Jakobson la fonction référentielle du langage se soit avérée essentielle dans la perspective de la communication<sup>97</sup>, la description des langues doit s'envisager par leurs articulations internes, au nom du principe d'immanence : la sémiotique s'envisage comme un ensemble de signes, disposant d'une organisation interne autonome. C'est-à-dire que les signes, et notamment les signes « iconiques » ont la particularité de se diriger vers le monde naturel sans jamais l'atteindre, ils sont en ce sens des asymptotes : la structure sémiotique et la structure de l'univers (« réel ») peuvent être

---

<sup>96</sup> Edgar Morin définit la représentation comme une synthèse cognitive. Cf. E. Morin. *La méthode : 3. La connaissance de la connaissance*, Paris : Seuil. Col. Essais Points, 1986, p.106

<sup>97</sup> Cette fonction extralinguistique est pour nous absolument nécessaire, sans quoi la langue n'existerait pas, néanmoins ce monde « réel » vers lequel tout signe est censé se projeter n'est pas à prendre comme un monde empirique mais comme un monde naturel, de connaissances partagées.

comparées à deux axes qui se prolongent l'un vers l'autre à l'infini sans jamais se toucher, et l'écart instauré entre les deux aussi infime soit-il, construit un gouffre dans lequel les sens s'échappent, et où se forment les différentes interprétations possibles. En d'autres termes, en sémiotique, une structure aussi ressemblante soit-elle, ne sera jamais une pure copie du « réel », et ce pour deux raisons :

- D'une part, leur condition d'existence est subordonnée à la subjectivité, c'est-à-dire à la connaissance du sujet cognitif (lecteur) car comme le souligne la théorie greimassienne, elle est déterminée par la relation transitive qui le lie au sujet. Si le signe existe, c'est en vertu d'une présence sentie (par le sujet), et à cet égard il est assujéti aux schèmes perceptifs et cognitifs acquis par son expérience individuelle (cognitive), sociale et culturelle. Par conséquent, ce à quoi le signe renvoie est entièrement culturalisé.

- D'autre part, suivant ce qui nous venons d'évoquer, si le signe n'existe que par l'articulation qui le présuppose, à l'intérieur du discours, c'est-à-dire par la forme qui le désigne comme tel, la représentation peut s'envisager comme un langage de description d'une sémiotique objet spécifique, et non dans une approche transcendantale qui conduirait à une étude purement référentielle, dénotative, et en somme subjectivée. En définitive, le « réel » est à considérer comme une construction culturelle du monde naturel, et nous verrons par la suite que cette dernière constitue également une sémiotique à part entière. Il est en effet important d'établir des limites à notre recherche afin de ne pas empiéter dans un monde qui serait notre vision du « réel ». Dans cette perspective, convient-il encore de parler de référent ? Pour répondre à cette question, nous partons de la théorie peircienne du signe qui a conduit à isoler les trois types bien connus que sont l'index, le symbole et l'icône, issus d'une des trois trichromies fondamentales, celle différenciant les signes selon le rapport que le *representamen* entretient avec son objet. Si l'indice est le produit d'une contiguïté existentielle entre le signe et son référent, c'est dans la production du signe et non dans le signe lui-même que ce rapport est cohérent. L'impression de l'empreinte lumineuse d'une photographie confère une trace physique appartenant à ce que nous pourrions qualifier de réel empirique, cependant ce lien ne constitue pas une donnée stable dans une analyse sémiotique car il est antérieur au signe lui-même, il suscite un lien de causalité. Si pour Peirce l'icône établit un lien de ressemblance ou de parenté avec un autre objet à travers ses qualités intrinsèques, il est évident que le simple fait de « ressembler » ne nous apprend guère sur ce qu'est véritablement une icône. D'ailleurs, il précise que « *n'importe quelle chose peut être un substitut de n'importe quelle chose à laquelle elle*

ressemble »<sup>98</sup>, ce qui nous conduit à considérer l'icône (et l'indice), en suivant Eco<sup>99</sup>, comme une catégorie passe-partout. Evoquer la relation signe-référent n'est ainsi pas aisé lorsque l'on considère la réalité extralinguistique comme non cohérente. A. J. Greimas nous offre une solution susceptible de nous positionner avec la plus grande rigueur, face à notre objet de recherche.

*« Elle consiste à dire que le monde extra linguistique, celui du « sens commun », est informé par l'homme et institué par lui en signification, et qu'un tel monde, loin d'être le référent [...] est lui-même un langage biplane, une sémiotique naturelle. »<sup>100</sup>*

Dans cette perspective, nous pourrions esquisser les mécanismes par lesquels l'illusion référentielle se construit. Le syntagme « monde naturel » nous semble important dans la mesure où il se présente comme une organisation de qualités sensibles manifestées dans un *paraître*. Toujours selon Greimas, il s'agit d'un langage figuratif bâti à partir des qualités sensibles du monde tel que nous le connaissons, qui agissent directement sur l'Homme<sup>101</sup>. En cela, le monde naturel est employé pour remplacer le terme parfois gênant de référent ou de contexte extra-linguistique. Par conséquent nous envisageons ce réel non pas comme ce qui pourrait s'apparenter à une « hors langue », mais comme un système de figurations sensibles issu d'un consensus social/culturel (accord fondé à l'égard du monde physique), constituant lui-même une macro-sémiotique.

## 1.2) La représentation : un paradigme ambigu

**L'imitation :** Bien que l'étymologie de l'image nous rappelle la notion d'**imitation** (*imago* puis *imitari*), il est nécessaire de s'en détacher car nous semble-t-il, elle se révèle insuffisante pour comprendre la relation qu'elle entretient avec ce qu'elle désigne. D'ailleurs ses diverses déclinaisons semblent moins cautionner une continuité ou une intimité, qu'une rupture et une distance instaurée entre l'image et le monde : l'imago, l'imaginaire, ... Les théories aristotéliennes ont longuement constitué un support sur lequel la question de la représentation s'est confondue avec celle de la *mimésis*. Dans sa poétique, Aristote conçoit la mimésis comme vecteur de la ressemblance, et va au-delà des prémisses établies par Platon l'envisageant comme indépendante de sa forme d'expression

---

<sup>98</sup> Ch. S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, Paris : Seuil, 1978, p. 147- 148

<sup>99</sup> U. Eco, *La Production des signes*, Barcelone : LGF, 1992

<sup>100</sup> A. J. Greimas, J. Courtés, *op. cit.*, p.312

<sup>101</sup> Ibid. p. 234

et de son support de communication. Elle serait dépositaire d'un *faire comme* qui se distingue selon trois critères : les objets auxquels elle se réfère (les personnages par exemple), les moyens utilisés (la parole, le rythme,...), et les modes de cette imitation (le récit ou la posture). Aristote concevait la *mimésis* comme une fonction de l'art qui s'inscrit dans tous les domaines de l'action, de la parole et de la pensée. Bien qu'elle s'inscrive dans un vaste champ d'application, nous ne pouvons pas admettre que seule, l'imitation soit une notion assez stable et cohérente pour décrire le mécanisme de la représentation. Pour Nelson Goodman<sup>102</sup>, les théories selon lesquelles l'image imite sont condamnées par leur incapacité à spécifier ce qui est à copier. C'est-à-dire qu'une image s'imposera toujours comme un objet *quasi* vide par rapport à un réel qui lui est plein. En un sens, l'image est particularisante car elle ne peut figer toutes les propriétés du « réel » à la fois, ce dernier n'existant que par le continuum qui le constitue. Par ailleurs nous percevons également dans les écrits de Roland Barthes un refus d'imputer à la représentation, l'imitation comme notion exclusive. Selon lui : « *La représentation ne se définit pas directement par l'imitation : se débarrasserait-on des notions de « réel », de « vraisemblance », de « copie », il restera toujours de la « représentation », tant qu'un sujet [...] portera son regard vers un horizon et y découpera la base d'un triangle dont son œil sera le sommet* »<sup>103</sup>. Ces visions de la représentation permettent d'apercevoir, au dessus de l'image, l'œil coupable du sujet qui plane, seul capable de figer une relation de parenté. Pour cette raison l'imitation n'est pas indispensable à la description des mécanismes de représentation, elle résulte d'un processus rationnel et subjectif : le jugement. Notons que pour Barthes la représentation peut être appréhendée en termes de géométrie, de gestion des espaces, car pour lui nous découpons des morceaux d'espace pour les peindre, et discourir n'est autre chose que peindre ce qu'on a dans notre esprit. La représentation ne se restreint pas à l'image visuelle, gestuelle... mais à toutes les formes de discours. En ce sens, si dans toutes les pratiques communicatives, évoquer l'imitation a peu d'intérêt pour l'analyse sémiotique, quand est-il de la ressemblance ?

### **La ressemblance.**

L'imitation peut être considérée comme une action c'est-à-dire un moyen de passer d'un état à un autre, tandis que la ressemblance est un état, produit par des *stimuli* perspectifs conférant un certain degré de similarité entre deux objets dont l'un est connu *a priori*.

---

<sup>102</sup> N. Goodman. *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, Paris : Hachette, 1990.

<sup>103</sup> R. Barthes. *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris: Seuil, 1982, p. 86



Cette connaissance étant acquise à la fois par des modes « subjectifs » de l'expérience et par des modes « objectifs », issus des codes socioculturels. Ce point nous paraît important car si une structure peut disposer d'un degré de ressemblance c'est qu'elle peut représenter à peu près n'importe quoi<sup>104</sup>. Pour Morris, un signe est iconique dans la mesure où il a lui-même les propriétés de ses *denotata*<sup>105</sup>, dans le cas contraire il est considéré comme non-iconique. Il entend le signe iconique comme un signe qui serait similaire par certains aspects à ce qu'il dénote et conçoit l'iconicité dans une approche graduelle. Même si le caractère graduel revêt un intérêt majeur dans la problématique de l'image, nous ne pouvons pas affirmer qu'elle soit sous le joug d'une correspondance entre propriétés. Comme le précise Eco<sup>106</sup> qui a largement critiqué cette vision, c'est la structure perceptive qui est semblable à celle que provoque l'objet « réel », tout est question de fonction sémiotique. Le signe ne représente pas parce qu'il a les mêmes propriétés mais parce qu'il met en œuvre des perceptions comparables, ou parce qu'il est susceptible de provoquer le même type d'expérience. Sur le fond d'une « co-mensuration » entre présences sensibles, la ressemblance, tout comme la différence<sup>107</sup>, régissent la condition primaire de l'altérité, à partir de laquelle l'exercice de la sémiose permet au sens de surgir. Si l'on conçoit l'image comme toute entité sémiotique ayant pour objectif de renvoyer à un objet du monde par le seul procédé de ressemblance (au sens commun), l'iconicité étant résultante de cette graduation, formule l'équation simple que moins l'image est iconique moins elle est représentative. Or, nous savons que les peintures les plus abstraites représentent quelque chose pour autant qu'il y ait dénotation : la fonction sémiotique et l'intentionnalité (discrètement) sous-jacente parcourent le fondement même de l'iconicité. D'ailleurs, toute image ne ressemble pas (au sens commun) exclusivement de manière sensible à ce qu'elle réfère, les dessins d'enfant en sont le plus simple exemple si l'on admet qu'ils représentent le concept avec plus de cohérence que le perçoit. Nous ne pouvons pas attribuer à la ressemblance la seule fonction de désignation des caractères spécifiques du réel perçu. En effet par exemple au sein des images de radars<sup>108</sup> ou de sonars, les entités sont représentées par des points se déplaçant dans un écran monochrome, *a priori* la ressemblance sensible est exclue alors que cette géométrie traduit sans équivoque ce qu'elle désigne : sa fonction principale étant d'exprimer les proportions spatiales, c'est-à-dire le concept. Il n'y a pas

---

<sup>104</sup> N. Goodman, op. cit, p. 63

<sup>105</sup> Charles Morris, « *Signs, Language and Behavior* », New York, Prentice-Hall, 1946

<sup>106</sup> Umberto Eco, « *La production des signes* », Barcelone, LGF, 1992



<sup>107</sup> L'une comme l'autre se présupposent.

<sup>108</sup> Qui en définitive, ne sont pas des schémas puisqu'elles sont constituées par un procédé d'écriture directe (échographique)

ressemblance mais proportionnalité des distances. De même le sonagramme, qui est un mode de représentation en analyse spectrale du son (et qui pour beaucoup est le meilleur moyen de visualiser la « réalité » physique du son), exprime les rapports conventionnels entre l'intensité de chaque composante sonore et les couleurs/hauteurs correspondantes, selon une visualisation codifiée du temps portée en abscisse. La pertinence et l'efficacité de ces schématisations sont tributaires d'une connaissance spécifique, laquelle permet de relier avec toute la rigueur scientifique et technique, la structure visuelle au monde physique qu'elle réfère. L'imagerie scientifique est en cela exemplaire, certaines images du rayonnement stellaire, utilisées en astrophysique prises avec des filtres infrarouges dévoilent un segment du spectre lumineux invisible à l'œil nu : dès lors, il y a dissymétrie visuelle puisque ce qui est inscrit dans l'image n'est en rien ressemblant à la vision humaine. Dans cet exemple l'iconicité est moins attribuée au percept qu'au concept pour autant que la fraction de réalité recherchée soit appropriée à l'objet de la production/utilisation de l'image : c'est la vérité scientifique qui tient lieu de conformité entre l'image et le monde, bien plus qu'une « vérité visuelle ». Si nous prenons un exemple concret du corpus exploré, nous pouvons constater que l'iconicité telle qu'elle est ordinairement conçue n'a aucune emprise sur le soi-disant réel. L'image suivante qui révèle les dégâts du tsunami dans une région écartée de l'île indonésienne de Sumatra a été, selon la présentatrice du journal télévisé de FR2, filmée par l'armée locale et transmise par téléphone, ce qui explique sa mauvaise qualité. À première vue dans cette séquence muette, le paysage est à peine perceptible tant le parasitage (et surtout le défilement saccadé) est intense, néanmoins cette mauvaise qualité picturale et de défilement lancinant sont justement garants de l'authenticité du chaos dans lequel les actants sont plongés. La volonté de diffuser ces images particulières témoigne de leur poids véridictoire, inédit et surtout de leur familiarité avec le monde réel, alors qu'*a priori* leur iconicité est extrêmement faible. Là aussi, la relation de ressemblance entre l'image et le monde est relayée par la recherche d'une vérité, mais cette fois-ci, il s'agit de la vérité d'un vécu, d'une vérité « expérientielle ». Nous expliquerons avec plus de précision en quoi ces images sont plus à même d'informer sur la réalité, ainsi que leurs incidences pathémiques dans la quatrième partie de ce travail<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> Cf. p. 323

Image 1	Image 2
0 :10 :42	0 :10 :48
	
FR2 - 26/12/2004 – 10 :40	

L'adéquation entre deux objets ne se restreint donc pas nécessairement à une ressemblance sensible. Si l'on considère la dénotation comme condition nécessaire de l'existence de l'image, alors celle-ci n'est pas exclusivement visuelle, et le terme de « ressemblance » (et par conséquent le terme de « différence » également) pourra justifier son emploi pour décrire les phénomènes iconiques, mais ne sera jamais suffisant. Nelson Goodman insiste sur ce point, selon lui « *La ressemblance n'est nullement nécessaire pour la référence ; presque tout peut valoir pour presque n'importe quoi d'autre. Une image qui représente un objet – ou une page qui le décrit – y fait référence et, plus particulièrement, le dénote. La dénotation est le cœur de la représentation et elle est indépendante de la ressemblance.* »<sup>110</sup>. Pour nous, la ressemblance ne sera toujours qu'un rapport subjectif constitué par la saisie intuitive de l'image et de l'objet. Bien qu'elle forme la condition nécessaire à l'altérité et à l'accès au sens, elle n'est pas suffisante pour décrire ce qui constitue la particularité de l'image. Retenons que pour Eco « *le jugement de 'ressemblance' est fondé sur des critères de pertinence fixés par des conventions culturelles* »<sup>111</sup>. Ceci revêtira une grande importance pour notre conception de la représentation, dans les paragraphes suivants.

**L'analogie** est souvent de recours pour catégoriser la relation susnommée car elle intervient toujours en opposition à la codification digitale, ce qui par ailleurs permet d'impliquer les conventions dans la théorie de la représentation. Elle impose également

<sup>110</sup> N. Goodman. *Op.cit.*, p. 35

<sup>111</sup> U. Eco, *op. cit.* p.40

une relation de proportionnalité, plus à même de mettre en exergue les constituants visuels (ou plus globalement, sensibles) et se révèle moins intuitive que les notions précédentes. L'analogie et la codification digitale traversent l'écueil de la contiguïté/substitution entre l'objet représentant et l'objet représenté. L'analogie est reconnue par sa fonction continue, autrement dit elle crée un univers, à l'intérieur duquel les proportions et les relations qu'entretiennent les éléments constitutifs, sont censés créer des rapports de contiguïté vis-à-vis de l'objet représenté, qui prennent place dans la transmission d'information<sup>112</sup> : du passage entre le référent et le signe, subsiste quelque chose, le rapport de proportionnalité. L'analogie entraîne une contiguïté c'est-à-dire une transition progressive et graduelle entre l'objet représentant et l'objet qui doit être représenté. L'analogie est en ce sens une construction proportionnelle et relationnelle, elle implique une reconnaissance perceptive (connaissance perceptive + acceptation de celle-ci par l'image), de ce qui dans l'image est censé constituer les graduations du réel. Selon Eco il faut négliger toute analogie qui ne serait de l'ordre de la proportionnalité. Par opposition, la codification digitale, dont le langage est présenté comme l'exemple classique<sup>113</sup>, est placée sous le rang de la discontinuité ou de la rupture. C'est-à-dire qu'il n'existe pas de rapports entre le signe et ce qu'il représente, sinon une relation conventionnelle instituée socialement. Par exemple, la chaîne phonique [mezõ] n'a aucun rapport de similitude avec le concept de maison qu'il représente, sinon celui de la norme linguistique conférée par l'apprentissage. Cependant, comme l'exprime Eliseo Verón, considérer la « communication non verbale » et la « communication analogique » comme des expressions équivalentes, peut nous amener à de graves confusions<sup>114</sup>. Car d'une part l'image peut être analogique tout étant constituée de relations digitales (le dessin technique par exemple), d'autre part elle peut tout simplement ne pas être analogique (le cas des images non-figuratives), et enfin opposer le verbal à tous les autres dispositifs de ressemblance (comme l'image visuelle) reviendrait à nier leur structure sémiotique, et de même discréditer leur poids dans la signification de la société. En effet, le texte iconique comme tous les textes *est offert à l'impression de la figure et du discours*<sup>115</sup>, et par conséquent c'est à travers une sémiotique générale qu'une sémiotique de l'image se légitime. L'analogie ne peut donc pas être soumise à la seule figuration de l'image, car dans ce cas nous n'aurions plus rien à dire sur l'image sinon qu'elle soit ressemblante. Comme le souligne Christian Metz, c'est au-delà (et en deçà) de

---

<sup>112</sup> E. Verón, op. cit.

<sup>113</sup> Même si nous le savons, l'analogie prend place dans les langues naturelles, notamment à travers certaines onomatopées

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Christian Metz, « Au-delà de l'analogie, l'image », in *Communications*, 15, Paris : Seuil, 1970, p. 3

l'analogie que le travail du sémioticien peut commencer, car il faut voir dans l'image non seulement son rapport au réel, mais également ce qu'elle implique dans le champ perceptif, sémantique et herméneutique. Par conséquent, nous croyons que l'analogie est légitime dans la mesure où elle s'accompagne d'une pratique dont l'intentionnalité vise à déterminer la structure de l'image.

### **1.3) Une vision triadique de la représentation ou la prééminence de trois fonctions**

Nous venons de voir dans les lignes précédentes que l'image, appréhendée comme objet de représentation n'est nullement le réel, ne s'en rapproche pas, mais en revanche crée une illusion (référentielle) par la reproduction des relations entretenues dans le continuum du monde naturel. Si les notions d'imitation, de ressemblance et d'analogie ne s'avèrent pas suffisantes pour définir la représentation c'est sans doute parce qu'elles semblent dirigées sur elles-mêmes et occultent le cadre de la sémiose qui participe à l'équilibre des propriétés entre les objets et le monde concerné. En effet l'image a pour objet la simulation de certaines propriétés du monde naturel, à travers leur sélection, identification et leur mise en rapport proportionnel. C'est donc à travers certaines connaissances et reconnaissances des fonctions sémiotiques sélectionnées, qu'une graduation est subjectivement évaluée par le sujet. Autrement dit, pour nous, le degré d'iconicité peut s'envisager comme l'essor d'une fonction sémiotique au sein d'un support de communication qui lui assure une visée intentionnelle, laquelle s'actualise par un double processus conventionnel : l'un qui consiste à sanctionner les connaissances empiriques du monde, l'autre à valider les connaissances culturelles et sociales reconnaissables au sein de l'image.

#### **1.3. 1.) Fonction sémiotique et fonction pratique du médium**

S'il existe une raison d'être signe, c'est bien de la fonction sémiotique qu'il s'agit, puisque telle qu'elle se définit par Hjelmslev, elle traduit la relation réciproque entre une forme de l'expression et une forme du contenu. La fonction sémiotique est fondamentale puisqu'elle est créatrice des effets de sens et bâtit le socle sur lequel reposent dépendamment les deux *fonctifs* : expression et contenu. La fonction sémiotique est le point de départ de notre réflexion sur le rapport entre image et ce qu'elle désigne car elle

présuppose une altérité entre les deux plans du signe, mais également entre le signe et ce qu'il réfère. En l'absence de celle-ci, l'image n'aurait pas de raison d'être sinon pour elle-même, ce qui reviendrait à dire que l'objet de recherche appartiendrait au monde physique, monde qui demeure hors de notre portée scientifique. Ainsi la fonction sémiotique marque une différence entre un objet X (image) et un objet Y appartenant au monde physique mais qui se manifeste sur le mode du paraître dans un monde naturel. Dès lors, s'il y a une différence, il est logiquement supposé une identité, c'est-à-dire une autonomie structurelle de l'image. Par conséquent la fonction sémiotique nous informe que  $X \neq Y$  dans la mesure où X n'existe pas sans Y car justement il le dénote, et si celui-ci s'efface, X ne peut subsister que s'il devient Y. Et à l'inverse, si X s'efface, Y peut lui prendre sa place et devenir non pas signe de lui-même mais du monde naturel. Même la peinture la plus parfaitement reproduite ne sera toujours qu'une copie, sauf si nous la considérons comme l'originale<sup>116</sup>. De cette manière, le soi-disant rapport de ressemblance ne peut être conçu que par un rapport subjectif fondé sur une grille de proportionnalités. Rapport subjectif puisque c'est nous qui considérons une entité soit comme une image soit comme un objet (« réel »), et fondé sur une grille de correspondances car la structure perceptive ne peut être l'image de quelque chose sans qu'il y ait des rapports sensibles de correspondances qui régissent l'altérité. Autrement dit, si la vision d'une photographie représente un objet c'est en vertu d'une altérité régissant la visée de cet objet : l'image ne peut référer sans l'œil qui établit un lien d'équivalence. À ce titre tout objet pourrait représenter plus ou moins n'importe quoi à partir du moment où il s'inscrit dans une relation qui comporte en deçà de toute ressemblance, des propriétés intentionnelles qui justifient un acte de communication, mais surtout qui témoignent de l'exercice de la sémiose. Pour Göran Sonesson<sup>117</sup>, « *un objet tridimensionnel peut devenir signe d'un objet si la fonction sémiotique est explicitement introduite ou s'il existe une convention spécifiant l'emplacement ou la situation* ». Selon Eco<sup>118</sup>, et en suivant l'approche hjelmslevienne, tout peut être considéré comme expression dans la mesure où il entre à titre fonctionnel dans une fonction sémiotique. Eco précise que ce qui importe « *n'est pas la correspondance entre l'image et l'objet mais entre l'image et le contenu* »<sup>119</sup>. Dans la perspective de la représentation, cette citation

<sup>116</sup> Ce qui sous-entend une intentionnalité source du rapport instauré entre la perception d'un objet et ce qu'il désigne. Nous parlerons en termes de subjectivité afin de laisser le concept d'intentionnalité à la philosophie ou aux sciences cognitives.

<sup>117</sup> G. Sonesson, « *De la métaphore à l'allégorie dans la sémiotique écologique* », in *L'allégorie visuelle*, Protée, Volume 33, numéro 1, printemps 2005. Consulté le 07 janvier 2009 : <http://www.erudit.org/revue/pr/2005/v33/n1/012269ar.html>

<sup>118</sup> U. Eco, *Le Signe, histoire et analyse d'un concept*, Paris : LG, p. 121

<sup>119</sup> Ibid. p. 46

nous paraît fondamentale car elle témoigne que la visée de similitude, qui consiste en un rapport abstrait de correspondances, s'appuie avant tout sur une assiette sémiotique. Le degré d'iconicité pourrait ainsi dépendre d'une grille de correspondances entre certains points de l'espace réel de l'expression et certains points de l'espace virtuel du type de contenu. Néanmoins pour que l'objet puisse « ne pas représenter tout à la fois », cette visée de similitude doit être dirigée, c'est-à-dire que les deux espaces doivent être liés par des règles. À cet égard, le support de médiation joue un rôle important puisqu'il conduit préalablement le mode de présence et dirige la perception sensorielle. En cela, la correspondance entre le modèle perceptif et le modèle abstrait est établie contractuellement, c'est-à-dire que la fonction de l'objet (signes) est déterminée en amont par une pratique « intentionnelle ». Si le signe peut se définir par la fonction qu'il présuppose, celle-ci est dépendante d'une intentionnalité, elle est donc régie par un mode de transmission. Nous n'allons pas approfondir ce concept d'obédience phénoménologique, néanmoins l'intentionnalité propose de considérer la matière signifiante comme transitive, c'est-à-dire comme lieu d'oscillation entre deux modes d'existence : la virtualité et la réalisation<sup>120</sup>. Moins problématique que la notion d'intention qui engage une volonté de communiquer et en définitive ferait appel à un univers psychologique, l'intentionnalité revêt un aspect important dans l'approche sémiotique de l'image puisqu'elle présuppose la distinction entre d'une part une compétence<sup>121</sup> et d'autre part une manifestation. Dans une perspective communicationnelle, l'intentionnalité peut permettre d'aborder la question de la ressemblance de manière pragmatique, dans la mesure où les virtualités sémiotiques de l'image télévisuelle requièrent en amont, des compétences par rapport à l'objet par lequel le message est diffusé. Dans cette approche, la communication est le résultat d'une relation contractuelle équilibrée entre deux instances compétentes. Et le lieu de rencontre entre ces deux compétences qui tendent l'une vers l'autre, supporté par l'objet médiateur, dispose d'une fonction prééminente dans la construction du sens, laquelle est incontestablement instituée par une pratique culturelle de transmission. Cette considération, du médium comme un élément fondateur du sens, sous-entend l'existence (ou plutôt *la nécessité d'une...*) d'une discipline médiologique, telle que l'a conçue par exemple Régis Debray. Puisque nous focalisons notre recherche dans la perspective de la signification, nous ne nous intéressons pas au médium en tant que support de transmission, ni à son incidence dans la sphère socioculturelle, en revanche il nous

---

<sup>120</sup> A. J. Greimas, op. cit. p.190

<sup>121</sup> Entendue comme un *savoir-faire*, c'est-à-dire comme les connaissances des règles culturelles et sociales, nécessaires à l'identification, et à la compréhension du message.

incombe de l'inscrire dans une pratique (des signes qu'il prend en charge) qui apporte les connaissances nécessaires à la construction du sens. Les pratiques culturelles sont, en ce sens, structurantes et déterminantes dans l'identification des strates sémiotiques. Par conséquent, l'adéquation de la structure sémiotique avec ce qu'elle désigne est également dépendante de la fonction du médium, au sein du processus de communication. Dans l'approche de l'image et en vue d'une « ressemblance », la relation des deux plans du signe est, selon un contrat établi sous la tutelle du médium télévisuel, dépositaire d'un *paraître*. L'usage du médium confère aux signes qu'il diffuse, une fonction *x* qui, aux confins de ce qui a souvent été appelé iconicité, installe les réquisits d'ordre « intentionnels » indispensables à l'élaboration du sens. Dans le cadre du message télévisuel, ces exigences sont du type « ressemblances sensibles » ou encore « proportionnalité perceptive » entre un domaine de connaissance *a priori* et un domaine de visualisation/audition en temps « réel »<sup>122</sup>. En définitive, l'équivalence réside moins entre la strate sensible et le monde qu'entre l'image et *ce qui par elle est fait sujet*<sup>123</sup>, comme le souligne Jean-François Bordron. Toute relation de « ressemblance » est parcourue par la fonction contractuelle (constitué par l'usage) du médium, par exemple, dans une exposition d'art contemporain, certains cherchent désespérément à trouver dans une œuvre abstraite, une correspondance avec le réel alors que les « connaisseurs » y cherche plutôt le concept, ou l'idée. En ce sens, la pratique du médium constitue le pilier sur lequel reposent les tensions des deux instances compétentes. Nous pourrions schématiser l'implication du médium dans les effets de sens « ressemblance » par un axe graduel au sein duquel la « pratique » de l'objet médiateur déterminerait une position relative à la connaissance. Les extrémités seraient d'une part orientées vers l'objet du monde naturel (l'objet ne serait pas signifiant) et d'autre part dirigées vers une certaine habitude constitutive des conditions nécessaires d'identification des éléments signifiants. En somme, le médium est dépositaire d'une fonction, subsumée par les contrats de communication médiatique dont nous verrons plus profondément leurs implications dans le processus de communication télévisuelle.

---

<sup>122</sup> Tandis que par exemple, le dessin d'art peut comporter une fonction non plus de ressemblance mais conceptuelle, ou technique par exemple...

<sup>123</sup> J.-F. Bordron. *Image et vérité*. Nouveaux Actes Sémiotiques [ **en ligne** ]. Actes de colloques, 2005, La vérité des images. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1931>> (consulté le 06/10/2010)



### 1.3.2) La reconnaissance empirique :

« *L'objet en face de moi est un homme, un essaim d'atomes, une organisation de cellules, un violoniste, un ami, un sot, et bien d'avantage. Si l'objet tel qu'il est n'est aucunes de ces choses, que peut-il bien être ? Si ce sont toutes ces manières d'être, alors aucune n'est la manière d'être de l'objet. Je ne puis les copier toutes à la fois [...] <sup>124</sup>* ». Cette citation illustre clairement la complexité du monde phénoménologique impliquant un écart qui se prolonge à l'infini entre l'image et l'objet qu'elle désigne, mais insiste surtout sur le nécessaire voire obligatoire découpage de ce monde qui s'exerce par et pour l'œil « coupable » du sujet intentionnel (ou compétent). Pour cela les objets ne peuvent signifier qu'à travers une co-intentionnalité, ou en termes purement sémiotiques, à travers une *visée* réciproque. Goodman signale « l'impossible innocence de l'œil », en ce sens que l'homme ne peut identifier les objets du monde de manière objective et mécaniste, la notion de reconnaissance est donc attachée à l'appareillage subjectif. Le monde est structurellement complexe (infini et indéfini), notre regard en fige donc des aspects particuliers, par l'exercice d'un découpage ou d'une catégorisation. Pour cette raison, la représentation « *est condamnée à l'origine par son incapacité à spécifier ce qui est à copier* »<sup>125</sup>. C'est-à-dire que toute copie n'exprime pas ce qui *est* mais une *manière d'être*. L'acte de copier est donc dans cette perspective, vaine puisque l'image ne peut représenter tout ce que le monde, même dans un espace et un temps précis, tend à signifier. L'image particularise un monde qui se veut universel et infiniment complexe. Néanmoins, cette particularité tirée du « réel » ne peut être spécifiée dans l'image sans qu'elle le soit d'abord en nous. Les différents aspects de l'image dépendent du regard que nous portons sur l'objet. D'ailleurs, au lieu de dire que tel objet est une copie de *x*, nous devrions dire qu'il s'agit d'une copie de *x* en *y*, puisque c'est nous qui le désignons comme tel, avec tel aspect, telle perspective, etc. Pour ces raisons, une copie n'est jamais une imitation mais une reconstruction aspectuelle, attachée à une dimension sensible. Il s'agit de désigner ce qui dans le monde naturel est fondamentalement particulier pour l'inscrire dans l'image (pour la production). Et réciproquement désigner ce qui dans l'image est fondamentalement universel et l'inscrire dans le monde (pour la réception). Pour U. Eco, cette sélection aspectuelle s'opère par une relation type-occurrence accessible selon des *codes de reconnaissance*<sup>126</sup>, c'est-à-dire par des types ou des abstractions issues de l'institutionnalisation des signes (leur codification, que nous verrons plus bas). Néanmoins, ces codes de reconnaissance ne

---

<sup>124</sup> N. Goodman, *op. cit.* p.36

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Umberto Eco, *La Structure Absente*, Paris : Mercure de France, 1972, p. 178

peuvent exister sans des connaissances préalables construites par l'expérience individuelle du monde naturel. Pour cette raison, nous relevons une seconde condition de la représentation : la reconnaissance empirique.

Il est important de signaler que l'image est ressemblante non pas parce qu'elle possède les mêmes propriétés que le monde qu'elle représente mais parce qu'elle *met en œuvre une structure perceptive semblable à celle que déclenche l'objet*<sup>127</sup>. Il s'agit du produit d'un rapport d'équivalence, d'isomorphisme ou de proportionnalité entre les connaissances issues de l'expérience sensorielle de l'objet et celles qui sont susceptibles de se reproduire par l'image. Ces connaissances élaborent le modèle abstrait de l'objet du monde, et articulent la récurrence ou la convocation des traits préexistants dans le savoir sur l'objet (les connaissances préalables). Pour Goodman, le *paraître* d'un objet ne dépend pas seulement de ses modalités de présence, mais de tout ce que nous savons de lui<sup>128</sup>. Pour Eco, ce qui est communément appelé analogie ou similitude, n'est autre qu'un *procédé intuitif des conditions nécessaires à une transformation*, impliquant *de facto* des connaissances préalables. La structure de l'image, qui fait l'objet d'un rapport de correspondance, est avant tout dépendante du modèle abstrait issu des connaissances du monde empirique. Dans son traité du signe visuel, le groupe  $\mu$ <sup>129</sup> met en évidence l'axe d'une relation entre type et référent, le type étant considéré dans le domaine iconique comme une représentation mentale. Selon ces chercheurs, les éléments pertinents extraits du contact avec le référent sont additionnés dans des paradigmes constituant le type. En effet, chaque individu ne conçoit pas les mêmes degrés de symétrie entre l'image et ce qu'elle désigne, tout dépend de ce qui a forgé sa connaissance par son expérience empirico-sensorielle. Si un individu n'a jamais vu un lynx, il est probable qu'il ne le reconnaisse pas dans une photographie, et qu'il le qualifie par une classe générique des félins. Il est également possible qu'il soit confondu avec un autre félin du type léopard ou jaguar, cela dépend du type de propriétés saillantes et reconnues (couleurs de la peau, taille,...). En effet, les constituants visuels sont mis en relation (de proportionnalité) avec ce que nous connaissons du monde, en rétrécissant ce dernier en catégories de plus en plus précises. Pour la reconnaissance des traits pertinents du lynx au sein des félins (dont la silhouette, la forme du visage et le nez en triangle,...participent à la configuration d'un type), c'est par exemple la forme des oreilles qui pourrait faire la différence entre une interprétation du type « lynx », ou « autre félin » dans la mesure où cette forme particulière

---

<sup>127</sup> U. Eco, Ibid. p. 37

<sup>128</sup> N. Goodman, op. cit. p. 47

<sup>129</sup> Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel*, Paris : Seuil, 1992

et saillante aurait préalablement fait l'objet d'un contact visuel, forgeant ainsi une forme de connaissance empirique... La structure sensible de l'image détermine donc un axe continu dont les pôles manifestent une graduation entre une connaissance ou une reconnaissance des propriétés de l'objet. Connaissance lorsque nous sommes face à un objet dépourvu de signification, il sera dans ce cas objet pour lui-même. Reconnaissance lorsque la structure de l'image construit, par les connaissances empiriques, une altérité : une fonction sémiotique est alors identifiable, reliant les deux plans du signe. Nous ne nous demanderons pas pourquoi les constituants graphiques identifient les propriétés des félins et non d'autres, l'intelligible (au sens psychologique) n'étant plus dans notre champ de recherche. Néanmoins, nous évoquons la relation entre l'objet du monde et la constitution de son modèle abstrait en termes de savoir, de connaissance. La reconnaissance est dans cette perspective l'actualisation au sein de l'image, de la connaissance préalable du monde, justifiant ainsi le statut ouvert de l'œuvre, pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco. C'est-à-dire que l'image ne saurait être signifiante sans l'acte de lecture, sans sa consommation, et par extrapolation sans son interprétation. Nous insistons sur la dimension expérientielle et sur l'importance des compétences de l'individu dans le processus iconique. Selon Umberto Eco, une œuvre est ouverte dans la mesure où elle s'accomplit au moment où l'interprète assume sa médiation<sup>130</sup>. Dans cette perspective, l'image est achevée dans sa matérialité, mais inachevée dans sa signification, c'est le récepteur qui lui en donne une singularité sémantique, à travers certains aspects qu'il a sélectionnés et mis en rapport à ce qu'il connaît. L'image se forme en objet représentant à travers une structure perceptive correspondante à l'objet virtuel, ce dernier étant fondé par le savoir empirique, mais également par l'autorité<sup>131</sup> que l'expérience sociale a prescrite dans le champ de la communication, et que nous souhaitons expliciter dans le paragraphe suivant. Nous parlerons ici de normes sociales et de conventions déterminées d'une manière globale par les institutions sociales et le langage<sup>132</sup>. En effet, comme le précise Umberto Eco<sup>133</sup>, c'est également en vertu de la convention que l'œuvre est ouverte.

<sup>130</sup> U. Eco. *L'œuvre ouverte* », Paris : Seuil, 1965, p. 17

<sup>131</sup> Cf. Supra, chapitre *un langage autoritaire*

<sup>132</sup> Qu'ils s'agissent des médias, de l'enseignement, des différentes sphères sociales et divers leaders d'opinions, nous ne pouvons pas négliger la contrainte de la convention dans le champ de la signification. C'est d'ailleurs pour cette raison que, dans le cas de l'image nous n'opposons pas la codification analogique et digitale : l'une pouvant dialoguer avec l'autre, déterminant un sens qui ne peut s'extraire de la sphère sociale et culturelle dans laquelle il est construit.

<sup>133</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit.

### 1.3. 3) La reconnaissance conventionnelle :

Le troisième point qui caractérise une des conditions de la représentation s'impose comme l'implication de l'expérience sociale dans le processus de signification. En ce sens les valeurs circulantes au sein des sphères sociales et culturelles participent à la signification du message visuel. Considérer l'image comme un ensemble de signes conventionnels ne signifie pas pour autant favoriser la fonction symbolique du signe au profit des deux autres qui sont l'icône et l'indice<sup>134</sup>, ce qui reviendrait à mécaniser la communication par l'image et la revêtir d'un caractère déterministe et fermé : Chacune de ces fonctions n'est pas exclusive au signe. Cependant, selon nous, le symbolique est consubstantiel au signe iconique puisque c'est à travers *la reconstruction aspectuelle* qu'il est reconnaissable et donc variable. La variabilité du signe est donc attachée au social par l'intermédiaire du raisonnement individuel. Le signe transcende en quelque sorte la structure à laquelle il appartient pour donner une signification sociale à l'acte de communication. Si certaines relations sensorielles sont dites « semblables » aux relations de l'objet, c'est bien à travers « des connaissances que nous avons du monde » que nous établissons un rapport de proportionnalité ou d'isomorphisme. Ces connaissances pouvant être acquises également par apprentissage ou par un mode que nous pouvons qualifier *d'habitus*, c'est-à-dire que les comportements et la communication interindividuelle qui nous ont forgés en « être social » construisent certaines dispositions interprétatives. Alors que la reconnaissance empirique articule la récurrence ou la convocation des éléments sensibles au sein de l'image, la reconnaissance conventionnelle fait intervenir la *redondance* et la *circulation* au sein de l'opération référentielle. Ce n'est plus seulement l'expérience sensorielle de l'objet, mais également le contact intelligible issu de la transmission d'information, qui constituent le mode d'acquisition des connaissances requises pour la projection référentielle.

Ainsi, à travers l'expérience empirique et/ou logique du monde socioculturel, nous pouvons appréhender le signe iconique comme plus ou moins arbitraire et symbolique en ce sens qu'il s'imprègne des connaissances préalablement acquises pour renvoyer au monde. Celles-ci sont sous le joug de la culture au sein de laquelle le sujet évolue, car pour

---

<sup>134</sup> La plus commune des trichotomies de Peirce, celle qui concerne notre problématique, c'est-à-dire l'objet par rapport à lui-même, distingue l'icône, l'indice et le symbole. Un signe n'est pas exclusivement l'une de ces trois catégories, elles sont poreuses. Par ailleurs, Eco a bien mis en évidence le fait que le signe ne peut se restreindre à une classification peircienne. À l'aide du modèle hjelmslevien (*forme vs substance*) il propose de reformuler un modèle théorique du signe qui dépasse l'aspect strictement référentiel. Cf. Umberto Eco, *La production des signes*, op.cit. Dans le *Traité du signe Visuel*, Le Groupe  $\mu$  quant à lui ouvre nombres de perspectives au sujet du signe iconique. L'iconicité n'est donc plus seulement une affaire de ressemblance, mais par extension de convention.

Eco, la notion de convention est cœxtensive à celle de lien culturel. Ainsi, à travers la dialectique que notre « pratique sociale » entretient avec les objets du monde, ceux-ci acquièrent certaines fonctions sémiotiques, et deviennent objet-image : les objets sensibles deviennent des objets de sens avec comme visée dominante la ressemblance (elle aussi faisant l'objet d'un consensus social). Nous évoquons la reconnaissance conventionnelle comme l'incidence de l'expérience sociale dans la constitution du modèle abstrait des objets du monde. Si la reconnaissance empirique nous forge une première image du monde à travers un contact sensoriel, la reconnaissance conventionnelle agit sur celui-ci en modelant les formes possibles de représentations, elle articule en ce sens l'intelligible.

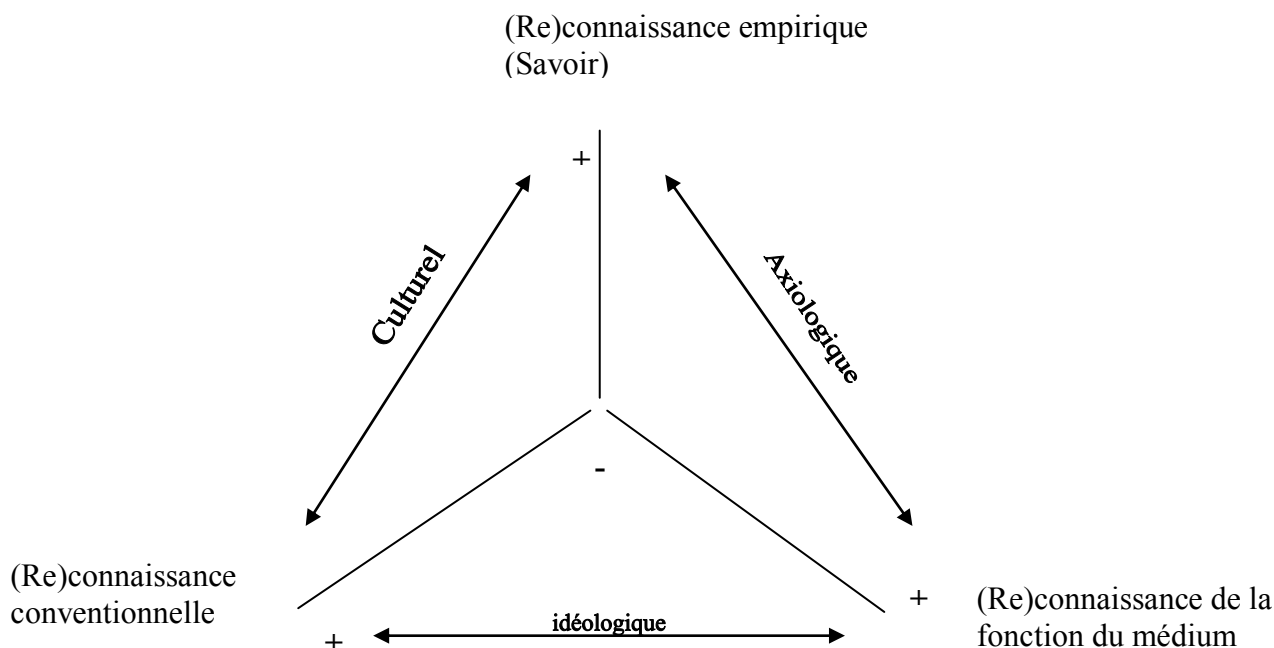
### **1.3.4) Proposition : un modèle triadique de l'image**

Les trois dimensions que nous avons proposées configurent un espace graduel, dans lequel chacune d'elles dirige la perception de l'image soit vers le *monde naturel* c'est-à-dire vers le *paraître* du monde tel que nous le concevons individuellement, soit vers un objet nouveau (non-image) tel qu'il se présente dans le monde physique. Cette schématisation n'est cohérente que dans la perspective de la communication car elle prend en compte la structure de l'image, l'individu (le récepteur) et le champ social en tant qu'éléments centraux de la signification. La « réalité » au sens commun est exclue au profit du monde naturel, qui se manifeste comme un espace nodal impliquant le médium, l'expérience empirique du monde et l'influence des conventions sociales au sein du processus iconique. Cette illustration ne constitue en rien une théorie du signe iconique, mais plutôt un outil comparatif de visualisation, par lequel nous pourrions identifier les différents effets de réel suscités dans le cadre d'une communication médiatique<sup>135</sup>. Nous utilisons cet outil en disposant les types d'images selon leur distribution dans chaque axe afin de former un triangle. Par exemple pour distinguer le dessin et la photographie d'une maison, le premier ne provoquera pas autant de stimuli visuels congruents que le permet la photographie, les formes se distingueront moins aisément et la complexité visuelle du monde naturel sera moins représentée. En revanche le dessin sera soumis aux conventions techniques. Sa position sur l'axe des connaissances sera moins orientée vers le monde naturel que la photographie : dans la structure sensible de la photographie nous supposons valider plus de connaissances préalablement acquises dans le monde que dans le dessin.

---

<sup>135</sup> Nous l'utiliserons par exemple pour exprimer en quoi les images d'amateurs peuvent se distinguer des images professionnelles (Cf p. 370)

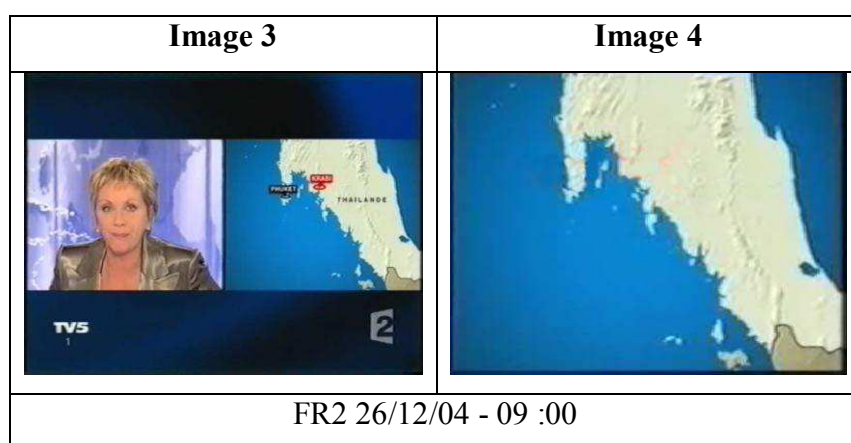
Ainsi la précision offerte par la photographie peut nous permettre de reconnaître un style de maison particulier.



*Schéma n°3: Modèle triadique de l'iconicité*

Si nous prenons l'exemple de la représentation de pégase, à travers une photographie truquée, sa position sur l'axe de la connaissance empirique dépendra de l'axe des conventions. Les normes régissant le monde animalier nous disent que la photographie ne peut être cohérente que par son morcèlement en deux entités distinctes : un cheval et des ailes. La ressemblance de ces dernières étant relayée séparément au premier axe, c'est la fonction du médium qui est susceptible d'affirmer que la photographie d'un cheval est plus ressemblante que celle du pégase, car si les normes culturelles nous disent que ce dernier n'existe pas, ce *non être* est relativisé selon l'usage du médium. La photographie qui a pour fonction de retransmettre ce *qui a été* (elle le résultat d'une inscription lumineuse), est confrontée à une impossibilité dans la mesure où l'on considère (« on reconnaît ») que la combinaison des deux formes figuratives constitutives de pégase (cheval + ailes) créent une barrière à la fonction du médium : le trucage sera automatiquement décelé. Au contraire un tableau ou un vase antique retraçant les aventures de Bellérophon, auront comme fonction l'inscription d'une mémoire culturelle et le pégase y trouvera sa place avec plus de pertinence qu'un cheval : l'iconicité sera cohérente, le triangle s'agrandira vers les extrémités. Nous considérons par conséquent que l'iconicité, dominée par

l'expérience sensorielle, se base avant tout sur une cohérence entre les espaces sensibles. Si nous prenons l'exemple de notre corpus, l'écran séparé indiquant un des lieux de la catastrophe du tsunami est constitué par le morceau d'une carte géographique illustrant la Thaïlande. La principale fonction du discours d'information télévisé dans lequel l'image est insérée étant la monstration<sup>136</sup>, c'est-à-dire qu'au-delà de la ressemblance déjà suggérée par la matière audio et visuelle, il s'agit de montrer le monde par différents dispositifs, la figure constituée par les éléments visuels ne saurait représenter la Thaïlande sans la dimension strictement désignative dans laquelle se trouve l'écriture où le verbal (la présentatrice insiste sur le lieu), par le simple fait par exemple, qu'il s'agit d'un bref morceau du pays en question. À travers une manipulation infographique, nous avons effacé les inscriptions de désignations spatiales afin de faire remarquer que sans connaissances préalables, il est difficile de situer la région à laquelle l'image réfère :

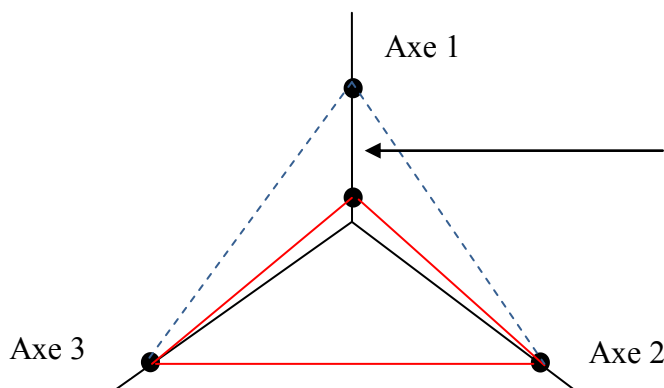


D'un point de vue de la reconnaissance empirique, aucune perspective ne peut nous avoir mis en relation avec cette représentation du monde sinon celles d'autres cartes géographiques, lesquelles ont socio-culturellement structuré une vision plongeante de notre monde (issues des données satellites). La fonction du médium (montrer le monde) et la désignation locale effectuée par la présentatrice permettent de renforcer l'axe de la reconnaissance empirique dont la vision est modélisée par les couleurs propres du programme d'information (récurrentes et constituant une charte graphique). Le schéma suivant, issu du modèle proposé plus haut, illustre ce mouvement à travers les lignes en pointillées : Pour qu'il y ait ressemblance, il importe dans un premier temps de reconsidérer la référence connue préalablement par contact (axe 1), puis à l'aide de la fonction monstrative du journal télévisé (axe 2) ainsi que des codes utilisés par la chaîne

<sup>136</sup> Nous précisons en quoi dans le prochain chapitre. Voir la partie « 3.2.1) Les modalités de mise en scène du récit médiatique : du narratif au descriptif » p. 170, ou encore « la monstration des mondes » p. 119

(axe 3), attribuer une correspondance avec l'objet cité du monde naturel (la Thaïlande), qui sera dans ce cas précis, plus de l'ordre de l'indication que de la ressemblance.

*Schéma n°3: Modèle triadique de l'iconicité, application 1*



**Reconsidération de la référence:** le triangle isocèle représente la Thaïlande. Si nous admettons que la référence constitue un objet modélisé par l'expérience (carte), alors nous pouvons élever sa position sur l'axe correspondant afin d'exprimer que la relation que l'image entretient avec l'objet "région thaïlandaise" est d'autant plus intime qu'elle ne se fonde pas sur une ressemblance mais sur une correspondance indicative. Le triangle peut s'élever comme celui équilatéral et en pointillé.

Par conséquent, la ressemblance entre l'image et le monde n'est pas directe, mais transitive car elle passe par une familiarité avec l'archétype d'une carte géographique, laquelle est modélisée par des connaissances antérieures. Et le fait que la Thaïlande ne soit pas identifiée en entier n'a plus aucune importance puisque dans ce cas précis, l'image est purement indicative. En définitive, le schéma que nous proposons (et qui nous permettra plus tard, de confirmer l'importance de la pratique au sein du processus de signification) sollicite l'expérience sensorielle du monde naturel, l'expérience sémiotique des conventions sociales ainsi que l'expérience *in situ* de l'objet-support, déterminant la fonction sémiotique et le cadre de représentation. Il est également susceptible d'exprimer en quoi la photographie a souvent été placée aux premiers rangs de l'échelle iconique : l'analogie que nous lui accordons semble avant tout être régie par une correspondance entre son mode de production (mécanique) et le mode de réception visuel (biologique) de l'Homme : l'inscription de la lumière sur un support photosensible. Dans cette perspective la photographie, (tout comme la vidéo) peut soustraire de sa particulière iconicité, ses valeurs purement factuelles, permettant ainsi de déceler les possibles opérations de feintise et mettre en lumière la gradualité analogique. Par conséquent le support en lui-même contient socialement et culturellement les conditions nécessaires de ce qui est appelé la ressemblance.



## **2. L'information télévisée : de l'espace et du temps**

### **2.1) L'image télévisuelle : l'enjeu iconique**

Notre réflexion sur l'image télévisuelle transite par la photographie puis par la vidéo car nous jugeons que par leur mode de production et par leur histoire, elles sont liées<sup>137</sup>, même si le support télévisuel propose une structure (et par conséquent des modes de signification) bien plus complexe, engagée par le flux continu de son mode de présence et le type de lecture qu'elle implique. Nous allons parcourir les caractéristiques sémiotiques de l'image photographique et de l'image cinétique avant d'entrer dans le champ du discours d'information télévisé et de toute la complexité structurelle qu'il engage<sup>138</sup>.

#### **2.1.1) Image photographique**

Dans le chapitre précédent, nous avons proposé une vision triadique de la relation entre l'image, qu'elle que soit son mode d'existence, et la proportion du monde naturel qu'elle est censée représenter. Notre version de la représentation exprime l'idée que la proximité entre une image et le « réel » ne découle pas nécessairement de la qualité graphique, de sa complexité constitutive ou de sa « ressemblance » visuelle, mais d'une gestion entre trois dimensions impliquant trois instances dans le processus d'identification et de signification (individuelle, sociale et pratique). Au-delà de la morphologie des constituants visuels, nous soulignons l'importance du « savoir sur le monde » mises en œuvre par l'individu, et des conventions relayées par le monde social. La majorité des théories peirciennes s'accordent à dire que l'image n'est pas exclusivement une affaire d'analogie substantielle, et sa soi-disant relation de parenté (pour ne pas dire « ressemblance ») implique autant le domaine perceptif étayé par les *stimuli*, qu'un

---

<sup>137</sup> C'est à travers les innovations technologiques dans le domaine du support photographique ainsi que dans celui de la synthèse du mouvement, qu'est né le cinéma et par conséquent le support télévisuel. Nous rappelons que la synthèse de mouvement (effet phi) utilise la persistance rétinienne afin de créer un effet de continuité dans la diffusion des images fixes. Ainsi, à partir de 24 images par seconde pour le cinéma et 25 ou 30 pour la télévision, le mouvement paraît naturel.

<sup>138</sup> Que nous développerons p. 133

domaine conventionnel constitué par un individu immergé dans la société. Barthes<sup>139</sup> conçoit l'image comme porteuse d'un double message, l'un dénoté (dimension analogique de l'image), l'autre connoté en ce sens que les conventions fournissent les outils nécessaires à une lecture sociale de l'image. En résonance avec cette dernière propriété, Eco s'accorde à dire qu'un signe est toujours culturalisé. Pour Barthes, toute image est connotée dans la mesure où certaines lois sont nécessaires pour les dénoter. Il oppose d'ailleurs le dessin et la photographie, cette dernière pouvant d'un point de vue naïf constituer la seule catégorie d'images purement analogique, c'est-à-dire qu'elle serait capable de transmettre toutes les informations sans mobiliser les codes, elle serait *l'analogon* parfait. Elle entretiendrait selon cette perspective, une relation de continuité avec ce qu'elle désigne. En effet, pour l'idéologie dominante, elle constitue l'un des supports susceptibles de traduire avec le plus de précision le monde naturel. Cette assertion est bien entendu tout à fait discutable. Barthes précise que la photographie au même titre que les autres images, se révèle connotée dans la mesure où elle fait l'objet d'une production (qui se traduit par un angle de prise de vue, une composition, un cadrage, un choix de vitesse et de taille d'ouverture de l'obturateur...) et d'une utilisation (une lecture, consommation, subjectivation,...). Néanmoins, sans renoncer au caractère connoté de l'image photographique, Barthes insiste sur la prééminence du message premier (analogique, naturel) constituant le mode du *paraître* par lequel le monde se présente. Car ce *paraître* propre à la photographie n'est pas, comme le souligne entre autre le groupe  $\mu$ , le plus haut degré de l'iconicité<sup>140</sup>. Si l'image photographique paraît semblable, ce n'est pas parce qu'elle possède certaines qualités naturelles, mais parce que l'analogie qui lui est attribuée se base sur un faux rapport de proportionnalité : ce n'est pas les constituants sémiotiques qui sont ressemblants mais son mode de production, « photo-sensible ». Celui-ci est semblable au mode par lequel nous saisissons les « amas » de lumière du monde, ainsi qu'à notre propre mode de lecture. Autrement dit, le mode d'inscription de la lumière sur un support pourrait être comparé à celui qui pénètre dans la rétine de l'œil. En ce sens, le *paraître* iconique, celui-là même qui configure la pondération spatio-temporelle du *cela a été*, chère à Barthes, est constitué par une fausse analogie qui se fonde non pas sur la strate sensible, mais bien sur un mode de gravure. L'équivalence de ce procès physique (saisie mécanique par l'obturateur) et physiologique (saisie organique par la rétine) constitue un *paraître* qui plonge ses racines dans les systèmes de croyances. En restant dans le domaine de la photographie, si nous prenons l'exemple (ci-dessous) d'une des

<sup>139</sup> R. Barthes. *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris : Seuil, 1982

<sup>140</sup> Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel*, Paris : Seuil, 1992

œuvres d'Olivo Barbieri, artiste qui utilise la technique du Tilt-shift<sup>141</sup> pour créer des clichés de (« vrais ») paysages ressemblants à des miniatures, nous pouvons également corroborer l'idée d'un « mensonge » iconique.

*Photographie: Olivo Barbieri, —New York City—*



Si nous considérons l'iconicité exclusivement du point de vue visuel, celle-ci n'a pas de sens car au sein de l'image, la référence est manquante : l'effet suggéré se base sur une ressemblance entre l'image et une miniature qui n'existe pas, car c'est bien le monde qui est inscrit sur le support, seuls des traits saillants représentant un certain « type » de miniature sont mis en place. L'iconicité est en cela déroutée de sa trajectoire, de sa rectitude dans la mesure où nous acceptons comme viables, les caractères saillants, typiques de la miniature qui semblent être reproduits au sein de l'image. À ce titre l'efficacité de « l'effet maquette » est soumise aux conditions typiques du regard du sujet face à une telle reproduction. La profondeur de champ coïncide avec la focalisation du regard humain, son extrême étroitesse réfère à une vision de proximité (proportionnelle) dans le monde naturel. Cette condition de proxémie du regard ajoutée à la prise de vue en plongée (qui tient lieu d'une distance) créent un contraste de grandeurs, de dimensions entre le sujet et l'objet, lesquels recréent les conditions d'observation, soumises à la posture d'un corps observateur face à un objet de petite taille, alors que les couleurs saturées suggèrent l'artificialité de la matière et parachèvent le processus de tromperie. Le *croire* « miniature » s'appuie donc sur l'autorisation d'un mensonge, dans la mesure il

---

<sup>141</sup> En photographie, le Tilt-shift est le nom du type d'objectif qui permet de décentrer l'axe de prise de vue afin de pouvoir cadrer un sujet en entier sans changer le cadrage, en évitant ainsi que les lignes de perspectives verticales convergent en un seul point (le point de fuite), lors de plongées ou contre-plongées. Cet objectif permet également de disposer d'un grand contrôle de profondeur de champ.

arrive à paraître ce qu'il n'est pas. Comme le souligne Jean-François Bordron<sup>142</sup>, l'image possède à un point éminent la problématique de la rectitude. La ressemblance ne tient donc pas d'une ontologie du signifiant photographique, ni du contenu de l'image ni de ce qu'elle réfère mais bien d'une relation intersubjective qui se fonde sur un univers de croyances. Ce sont les modes véridictoires de la monstration qui semblent déterminants dans l'effcience iconique de la photographie, et conformément à son acte de production, le *croire* est tributaire des fluctuations de *l'être* et du *paraître* qui investissent la médiation corporelle du monde. En cela, dans le processus iconique, le corps est prééminent, en tant que siège et opérateur de la sémiose, il mobilise, au sein du monde naturel, les conditions primitives sensorielles de l'altérité<sup>143</sup>. Le corps est en effet au cœur des trois fonctions citées plus haut. Si l'image en deux dimensions est dépositaire d'un tel paraître, l'image télévisuelle peut être considérée comme sensiblement plus iconique puisqu'elle diffuse une dimension supplémentaire : le mouvement. Cependant, même si pour le sens commun, toutes ces qualités seraient susceptibles d'expliquer la ressemblance à notre monde, elles résultent d'une pratique transformatrice : à la production (issue des compétences de l'appareil mais surtout du *faire* du sujet), comme à la post-production (comme la retouche par exemple qui est également un *savoir-faire*). Par conséquent, l'image résulte d'une *sélection par rapport à un perçu*<sup>144</sup>. Les éléments constitutifs de l'effet de réalité, ceux-là mêmes qui confèrent à l'image son statut analogue, ne peuvent exister (en tant que signifiant) sans une détermination sémiotisante, issue d'une pratique particulière. En ce sens, une analyse immanente de l'image, ayant la prétention d'isoler les éléments susceptibles de favoriser les effets de réalité, ne peut faire abstraction d'un dialogue avec une sémiotique des cultures. L'effet de réalité n'est donc pas exclusivement sémiotique, il mobilise la dimension anthropologique et sociologique de l'image. Cette perspective révèle la nécessité d'un dialogue entre le paradigme de la signification et celui de la communication afin de définir en quoi la pratique des signes en société peut déterminer les différents effets de réel. Car en effet, nous le verrons par la suite, au-delà de la nature iconique que nous lui octroyons, l'image télévisuelle et notamment l'image d'information concourent à renforcer ces effets de « réel » selon différentes formes. Dans le cas d'une image d'information, nous verrons comment la fusion du domaine privé et du domaine public est capable de s'appuyer sur l'univers des croyances pour favoriser certaines dispositions sociales du « réel », rendant authentique le contenu du discours. Nous allons engager une réflexion

---

<sup>142</sup> *Op. cit.*

<sup>143</sup> Nous y reviendrons avec précision dans le quatrième chapitre.

<sup>144</sup> Groupe µ, *op.cit.* p.23

autour de l'image télévisuelle en commençant par sa matérialité (plastique, mouvement) afin de mettre en perspective les éléments nécessaires à la conceptualisation de l'information d'urgence, qui fera l'objet d'un troisième et quatrième chapitre<sup>145</sup>.

## 2.1 2) L'avènement du plastique

Nous savons que même dans le cas de l'image photographique, toute connexion avec le réel, ou avec le monde naturel auquel elle se réfère, ne peut être entendue qu'au sens de transformation, ou pour le groupe  $\mu$ , de sélection par rapport à un perçu. C'est justement par l'attachement au perçu, que leurs théories peuvent se distinguer des autres. Les signes qui s'attachent à un domaine sensible – sans aucune discrimination, une ressemblance peut être aussi bien visuelle, sonore qu'olfactive... même si nombre d'études montrent la prédominance du visuel dans la représentation mentale impliquée par d'autres sens – sont fondamentalement construits par une matière physique percevable par l'expérience sensorielle (le plastique) en surface, considérée autrefois comme le signifiant (ou encore le plan de l'expression) qui s'attache à une structure constituant le plan du contenu (ou le signifié). Toutefois, dans la perspective iconique, restreindre le plastique au statut exclusif de signifiant reviendrait à lui conférer l'exercice à la fois figuratif et figural, et à ce titre, il entretiendrait une relation si intime avec le référent qu'il risquerait d'en exclure le signifié, en somme cela reviendrait à privilégier le percept au concept : le monde référentiel serait réduit à la seule expérience sensorielle. Cependant, pour le groupe  $\mu$ <sup>146</sup>, un domaine visuel implique un clivage entre signe *iconique* et signe *plastique*, tout deux pouvant être autonomes c'est-à-dire constitués par les deux plans : expression et contenu. Il s'agit de mettre en exergue le figuratif mais aussi le non-figuratif, et de permettre ainsi aux objets abstraits de se détacher de leur attelage artificiel que le sens commun leur confère. Car dire que tel objet est non-figuratif ou abstrait c'est lui accorder la base sémantique de la non-ressemblance en niant toute proportionnalité avec les objets du « réel », et en récusant d'y voir une expression naturelle du monde. C'est en quelque sorte l'empêcher de signifier alors que la sémiologie telle que Barthes la concevait nous dit que tout doit pouvoir faire sens. L'avènement du plastique tel qu'il est exposé dans le traité du signe visuel permet d'impliquer la matérialité dans le processus de signification de telle manière qu'elle se prête à une structure propre sous-jacente au décodage culturalisé, c'est-à-dire que la matière sensible devient signifiante pour elle-même avant de signifier pour autre chose.

---

<sup>145</sup> Cf. Chapitre III p. 219 ou chapitre IV p. 323

<sup>146</sup> Groupe  $\mu$ , *op. cit.* p. 118

Un cercle est identifié comme tel avant d'être la représentation du soleil ou d'un autre objet. Le plastique pourrait ainsi détacher le signe visuel de son statut d'artefact pour un statut plus naturel, le signe serait déjà une présentation avant d'être une représentation. Car c'est par l'intervention de processus primaires (signaux à l'état brut) puis de processus cognitifs iconisants que les types sensoriels présents dans le plastique se finalisent<sup>147</sup>. De cette bipolarisation, découle leur projet du signe visuel qui ne se restreint pas à un simple codage, mais qui instaure comme fondement de la signification, un support physique *perçu* c'est-à-dire structuré par un certain nombre d'éléments sensibles variables et classables (textures, formes, couleurs,...), dialoguant avec un ensemble *conçu* dépositaire d'un répertoire (connaissances du monde). Au sein de cette connexion se configurent le décodage du signe et le rapprochement avec le monde commun, le monde des catégories, et des types. Il s'agit de considérer le *plastique* comme un ensemble sémiotique (par conséquent autonome) non plus subordonné à l'icône, mais lui étant solidaire. Notre lecture de l'ouvrage envisage le signe comme doublement codé, le plastique détenteur d'une codification plus universalisante que l'iconique, ce dernier étant soumis à davantage de contraintes culturelles. La double structure du signe visuel permet ainsi d'établir une morphologie, une grammaire voire une syntaxe visuelle. Même si la dimension plastique a tardé à trouver sa place dans la sphère scientifique, en raison du passé dominant du verbal dans la rhétorique, elle nous semble intéressante dans la mesure où elle se rapproche de l'iconique. Pour nous, une forme quelconque ne peut exister dans une image que si elle est mise en relation avec les formes du monde naturel, autrement elle se restreint à être ce qu'elle est pour elle-même. Par exemple, la catégorisation d'un « carré », plastiquement construit par quatre droites de même longueur soudées par des angles droits, ne peut être conférée que si on reconnaît ces propriétés commensurables. Et peut-être parce que la perception seule et isolée de la structure ne peut prétendre qu'à elle-même (une peinture ne sera toujours en première instance qu'une concaténation de matière, et le titre par exemple peut intervenir comme un embrayage vers le monde de la signification), nous pensons que la sémiotique doit l'attacher à l'iconique. Pour le groupe  $\mu$ , c'est par l'expérience que la structure se met en place, c'est le corps qui, grâce à son activité perceptive, est le siège des mécanismes cognitifs. Ils mettent au premier plan de la catégorisation, la perception à travers laquelle l'expérience du corps serait le support indispensable de l'accès au sens<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> H. Parret. *La rhétorique de l'image, quand Alberti rencontre le Groupe  $\mu$* . In *Figures de la figure, Sémiotique et rhétorique générale*, a. c. di Sémir Badir et Jean-Marie Klinkenberg, *Actes Semiotiques*, Limoges : 2008, Presses Universitaire Limoges, p. 143-154.

<sup>148</sup> F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, « *Voir, percevoir, concevoir. Du sensoriel au catégoriel* », Voir, 16, 1998

Déployant sa compétence au sein de l'expérience sensible, le plastique s'est révélé particulièrement novateur dans une sémiotique qui se fondait principalement sur une problématique bipolaire. En effet, selon l'approche cognitive, la structure sémiotique élémentaire reflète notre activité de perception. Pour nous, conformément au principe d'immanence nous prenons en compte le sensible à travers les modes de présence (*l'être de la chose*), et le cognitif à travers la manifestation de son activité (en termes de savoirs inscrits). C'est pourquoi à nos yeux, toute sémiotique visuelle ou audiovisuelle ne peut se penser sans une sémiotique générale dans laquelle prévaut la structure. Même si le structuralisme a toujours décrété comme erreur épistémologique toute escapade hors du texte, J. Fontanille nous le rappelle<sup>149</sup>, il est aujourd'hui nécessaire de définir la nature de l'objet d'analyse, puisque d'une part la sémiotique a largement dépassé le cadre purement textuel, et d'autre part les problématiques liées à « l'émergence » tendent à s'inscrire dans une tradition phénoménologique. Pour cela, une sémiotique-objet est envisageable, c'est-à-dire que tout objet est analysable tant qu'il respecte la contrainte minimale de la fonction sémiotique liant un plan de l'expression à un contenu, et qu'il procède à un cadrage méthodologique précis afin d'en dégager au mieux les niveaux de pertinence. Les cas de la photographie et du cinéma (notamment à travers l'usage des métaphores et des métonymies) montrent bien que les figures se trouvent *antérieurement à toute manifestation dans une substance particulière de l'expression*<sup>150</sup>. L'iconicité de la photographie n'est pas seulement une question d'expérience physique et de substance de l'expression mais également de la « figurativité », et donc par extension elle s'inscrit dans le parcours génératif. Le degré d'iconicité (au sens de ressemblance) n'est pas soumis à une loi « naturelle » du support plastique, ni seulement à la perception individuelle, mais aux mécanismes (conjonction du sensible et intelligible) de production du sens et notamment aux processus clôturant la figurativisation au sein du parcours génératif. L'iconisation prendrait en charge les figures pour les doter d'investissements particularisants, susceptible de produire l'illusion référentielle<sup>151</sup>. La photographie a souvent été élevée au plus haut rang dans l'échelle d'iconicité, pour la sémiotique cette affirmation reste naïve puisque d'une part elle fait l'objet d'une transformation par la nature de sa production (par exemple la vitesse et la taille de l'obturateur définie la quantité de lumière qui s'imprime sur le support photosensible, et par conséquent définie une « qualité »). D'autre part, son mode de production procède à des choix tels que l'angle

<sup>149</sup> J. Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris : PUF, 2008

<sup>150</sup> A.J Greimas et J. Courtés, op. cit. p. 149

<sup>151</sup> Ibid, p. 178

de prise de vue, la distance focale, le cadre, la netteté, les contrastes, l'addition de filtres, etc., et s'inscrit donc dans un cadre esthétique-rhétorique. En somme disposer la photographie dans les premiers rangs de l'iconicité reviendrait avant tout à conférer au support médiatique lui-même les propriétés référentielles, bien plus qu'à l'image.

### 2.1.3) L'effet de réel : la résistance de l'iconisme



Si pour nous le plastique ne peut expliquer de manière exhaustive les « effets de réel », c'est parce que ces derniers sont consubstantiels au sens. Ils s'inscrivent en tant qu'effets de sens dans une sémiotique particulière, une sémiotique du monde naturel, si l'on considère le « réel » comme le monde du sens commun, c'est-à-dire comme un paraître de l'univers sensible<sup>152</sup>. Le monde du sens commun étant déjà une construction, puisqu'il est envisagé comme un effet de sens produit par la rencontre du sujet humain et de l'objet-monde<sup>153</sup>, « l'effet de réel » pourrait donc s'envisager comme la rencontre entre ce monde du sens commun et l'objet-support. Il pourrait être conçu comme *un des sens possibles du sens commun*. C'est-à-dire que le « réel » vers lequel l'image tend constitue un univers culturalisé, et l'iconicité qui en résulte soutiendrait une imbrication entre une sémiotique des cultures et une sémiotique-objet (du visible dans le cas de la photographie). L'ancrage d'une sémiotique des cultures dans une sémiotique-objet aurait comme conséquence un niveau d'iconicité élevé, une propension au continu, alors que l'inverse, l'ancrage d'une sémiotique-objet au sein d'une sémiotique des cultures engendrerait une tendance à la codification, à un niveau faible d'iconicité. Par exemple, l'image du tsunami montrant les plages de Phuket en Thaïlande (très connues des touristes potentiels, ou réels) seraient plus à même de produire des effets proches du « sens commun » qu'une image représentant des plages de pêcheurs dont la majorité des occidentaux n'a jamais entendu parler. De même les images des Maldives lors de la catastrophe se concentrent sur les îles touristiques avec comme accompagnement l'interview de touristes occidentaux :



---

<sup>152</sup> A.J. Greimas, J. Courtés, *op. cit.* p. 233

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 116



Image 5	Image 6
	
FR2 - 29/12/04 - 11 :59	FR2 - 26/12/04 - 11 :52

Au sein de la photographie ou de la vidéo, nous pouvons dégager plusieurs éléments figuratifs, et cette action de découpage n'est possible que parce que nous avons décrété une certaine iconicité (au sens de ressemblance) dans les signes. Dans le cas contraire, si nous considérons le signe plastique comme primaire, les éléments à découper ne pourraient pas être délimités, l'image serait constituée de couleurs, de formes, de textures mais ceux-ci ne signifieraient que pour eux-mêmes. Notre perspective souhaite appuyer l'idée que l'iconicité procède par le dialogue entretenu entre l'image et l'univers culturel. Par conséquent, nous faisons abstraction de la dimension cognitive (au sens psychologique), en soulignant l'importance de la figurativisation et de la thématisation au sein du processus iconique. Dans les exemples ci-dessus, l'image de La Thaïlande (image 5) est caractérisée comme telle à travers un ensemble immanent (anthroponymes, toponymes) scriptural/oral : le nom du journaliste et sa localisation , le bandeau d'indication « *direct - Phuket (Thaïlande)* » qui par redondance situe un des lieux de la catastrophe , ainsi que le verbal énoncé par la présentatrice et le journaliste. Mais c'est également à travers l'ensemble du discours et sa dynamique communicationnelle que l'image compose son véritable sens, comme le genre de discours (information) qui, par le contrat qu'il présuppose, donne aux images diffusées leur fonction monstrative. Le contrat offre également la cohérence entre les codes visuels/sonore et les images filmiques. Sans cet agencement et cette cohérence, l'image diffusée pourrait illustrer n'importe quel littoral.

De même, l'image de l'île minuscule (image 6) est caractérisée comme un lieu touristique en raison de l'imaginaire socio-discursif du paradis vacancier, qu'elle est capable de convoquer. Sans la strate sonore qui indique qu'il s'agit d'une des nombreuses

îles de l'archipel des Maldives, cette image pourrait être appliquée à quelconque lieu touristique justement parce que ces constituants visuels retracent ensemble un certain type (les couleurs, l'isolement de l'île etc.) emprunté à l'imaginaire. Guy Gauthier<sup>154</sup> donne un exemple très clair à ce sujet lorsqu'il démontre que la photographie d'un homme en uniforme militaire pansé aux deux yeux est fortement susceptible de référer à un blessé de guerre et non à seulement un civil en particulier. Au niveau figuratif, cette militarisation du contenu montre que les signes mêmes délimités au niveau plastique (le pansement aux yeux) ne peuvent se compléter sans une thématique clôturant le parcours de construction du sens, empruntant à la culture de référence les réquisits iconiques (le contexte socioculturel ou même un morceau d'uniforme « type » permet de d'évoquer le thème de la guerre) : les problématiques de la signification sont bel et bien coextensives à celles de la représentation. Pour Guy Gauthier : « *L'image fonctionne comme un système de récupération de signes culturels [...]* »<sup>155</sup>, autrement dit, la cohérence de l'image est subordonnée aux schèmes culturels qui définissent une viabilité de la circulation des signes. « L'effet de réel » n'est donc pas imputable au seul domaine perceptif, par exemple la qualité et la précision d'un dessin ne sont en rien les uniques facteurs nécessaires au réalisme figuratif. Pour Goodman le réalisme est « *relatif, déterminé par le système de représentation qui sert de norme à une culture ou à une personne donnée à un moment donné* »<sup>156</sup>. Le degré d'iconicité est ainsi déterminé par un système culturel dans lequel l'objet et l'individu sont plongés, il est en quelque sorte le résultat d'une cohérence au sein d'un système culturel de représentation, une sorte d'entente intersubjective. Cependant, même si le domaine culturel pèse sur l'iconicité, en quoi peut-on affirmer que la photographie et la vidéo concourent à rendre particulièrement lisible « l'effet de réel » ? Si nous prenons l'exemple de la photographie selon la technique en « H.D.R » (High Dynamic Range), nous pouvons admettre que la quantité d'information (comme le détail) n'épuise pas l'iconicité, voire même elle peut contredire la ressemblance. La photographie HDR permet, en superposant des clichés de la même scène (généralement trois ou cinq) pris à des intervalles d'expositions et d'ouvertures de diaphragme, de dévoiler une grande plage dynamique de luminances : les valeurs des hautes, basses et des moyennes lumières sont beaucoup plus nombreuses que dans la photographie simple. À ce titre, l'image transmet un nombre d'informations supplémentaire issu de la réalité physique, elle serait susceptible de renseigner sur le monde avec beaucoup plus de pertinence qu'une

---

<sup>154</sup> Guy Gauthier, *Initiation à la sémiologie de l'image*, Paris : Les cahiers de l'audiovisuel, 1979, p. 148

<sup>155</sup> Ibid

<sup>156</sup> N. Goodman, op. cit. p. 62

photographie traditionnelle, alors que d'un point de vue perceptif, elle paraît bien plus différente de notre expérience visuelle du monde, elle semble comme peinte, irréaliste, dramatique, car notre mode de captation de la lumière par la rétine ne permet pas d'accéder en temps réel à autant d'informations. L'iconicité s'appuie donc sur un mode sensible commun, intersubjectif et profondément ancré dans les cultures. Elle renie toute ontologie d'un soi-disant réel : et dire que la photographie et même la vidéo auraient le privilège de se rapprocher davantage du réel (par rapport aux autres images) consiste à accepter cette ontologie de *l'être* référentiel. Il en est de même pour la photographie infrarouge, utilisée à des fins artistiques, elle s'appuie sur un filtre qui permet aux ondes invisibles à l'œil nu de traverser la surface photosensible de l'appareil photographique. Le résultat est alors surprenant<sup>157</sup> car le plan de l'expression ne prévoit aucune ressemblance colorimétrique avec l'objet réel, alors qu'il transmet un type d'information inaccessible par notre expérience visuelle du monde, et qui, par sa manifestation ondulatoire, appartient à la réalité cosmique. L'iconicité est donc assujettie à notre expérience de réception sensible, elle serait en quelque sorte anthropocentrique. Néanmoins, la photographie possède ses propres caractéristiques qui la différencient des autres productions, qui participent à sa « particularité référentielle » et qui paradoxalement, ne sont pas iconiques : elles sont spatiotemporelles et actantielles. Pour Barthes, elle contient en elle un message purement dénotatif, *l'analogon* parfait, même si son mode d'écriture (pose, truquage, esthétisme, ...) peut caractériser une codification. Par essence elle renferme quelque chose d'insaisissable qui la renvoie au monde de manière continue, Barthes évoque le gage d'objectivité engagé par le mécanisme de sa production. La photographie serait théoriquement et par nature objective car dénuée de toute implication humaine. Même si l'intervention de l'homme est nécessaire (en termes de choix techniques et artistiques), l'inscription naturelle de la lumière sur le support photosensible de l'appareil pourrait expliquer cette « objectivité ». Néanmoins lorsqu'un dessin est considéré comme parfaitement réussi, notamment s'il fait l'objet de retouches informatiques, (il est parfois trompeur : c'est d'ailleurs souvent le cas pour les images dites de synthèse qui à mesure que la technologie évolue, se révèle de plus en plus conforme à nos perceptions du « réel »), le degré d'iconicité ou le réalisme ne dépendra pas seulement du système de représentation figuratif mais également des normes du *faire photographique (ou graphiques)* viables dans la culture de référence, ainsi que des normes de *l'être du médium (caractéristiques d'une image de synthèse, télévisuelle, photographique...conférées par une pratique culturelle)*. Cette reconnaissance de la

---

<sup>157</sup> Recouvert d'une couche blanche, les paysages paraissent enneigés.

photographie comme telle (le *faire* photographique et l'*être* de l'objet) constitue donc la base sur laquelle se construit son irréalité. Barthes précise que la photographie immortalise une scène dont nous sommes à l'abri, d'un monde qui a *été comme cela*, ne serait-ce qu'un instant. En effet, son mode de production, c'est-à-dire la saisie (par l'appareil) de la lumière dans un espace/temps défini par la vitesse de l'obturateur, implique une présence réalisée, l'ombre d'un corps intentionnel, voire un « proto-actant »<sup>158</sup>. Il s'agit d'une présence passée dont seule la photographie est témoin. La photographie a la particularité de créer une *deixis* de référence car elle fige le monde dans un temps et selon un espace précis tout en évoquant une présence *originante* (productrice), dynamique, et insaisissable car prise dans une temporalité fuyante. La temporalité fuyante du *a été* s'actualise par rapport à une présence source, actantielle qui détient les compétences pour *faire* exister l'image, pour produire l'empreinte lumineuse, qui par le cadrage offre la perspective d'un regard : dès lors se manifeste la monstration. En ce sens, cette pondération temporelle de la photographie est très particulière car elle exprime un *avoir-été-là*, c'est-à-dire qu'elle constitue le témoignage d'une scène (la déictique *là* veut donner l'idée d'un espace réel) qui *a été* ; ce qu'elle montre n'est pas ce qu'elle communique<sup>159</sup>. La photographie engage donc un paradoxe en ce sens qu'elle est à la fois une réalité et une irréalité<sup>160</sup>. Et si pour Barthes, *le type de conscience qu'elle implique est véritablement sans précédent*<sup>161</sup>, c'est-à-dire qu'elle est dépositaire de cet « *avoir été là* », que peut-on dire de l'image télévisuelle ? Pour lui, il est nécessaire de les opposer radicalement. En effet, si la photographie imposerait une conscience spectatorielle, le cinéma en revanche dépendrait d'une conscience fictionnelle, engagée par son rattachement aux arts antérieurs (comme le théâtre ou la littérature). Le cinéma ne posséderait pas la même particularité que la photographie, car par exemple le montage (et la linéarité temporelle qui en résulte) implique une lecture guidée et pose par conséquent les bases temporelles à partir desquelles le récit et la diégèse se construisent. Ainsi toujours selon Barthes le cinéma engage un *être là de la chose*, c'est-à-dire qu'il forme un objet qui s'oriente vers lui-même en tant qu'objet fiction, et non vers une réalité. D'un point de vue sémiotique, il serait naïf d'affirmer que le cinéma serait de la photographie animée<sup>162</sup>. Le « septième art » peut dans cette perspective se concevoir comme un système langagier, par lequel une sémiologie du cinéma pourrait se justifier

<sup>158</sup> Dans son acception d'antériorité à l'actant accompli.

<sup>159</sup> Guy Gauthier, op. cit. , p. 148

<sup>160</sup> Et dans cette perspective, le terme de média prend tout son sens (sens de relais), car la photographie tend en effet à remplacer une *présence* et ainsi transmettre un vécu de l'événement.

<sup>161</sup> Roland Barthes, *l'obvie et l'obtus, essais critiques op.cit*, p. 35

<sup>162</sup> Alors que cette définition est approuvée d'un point de vue mécanique.

(sous-jacente à une sémiologie générale), il s'agit d'ailleurs du projet qu'à proposé Christian Metz durant plus de vingt-cinq années. Le groupe  $\mu$  entrevoit la sémiotique comme attachée à la perception (visuelle en l'occurrence) et ne discrimine pas les images selon leur institutionnalisation, ni leur histoire. Leur ambition génère des *concepts généraux permettant d'envisager l'image visuelle quelle que soit la forme sociale qu'elle prenne*<sup>163</sup>. Pour nous, une sémiotique de l'objet audiovisuel ne repose pas exclusivement sur une sémiotique du visible (biplane) tel que peut le permettre la photographie, mais également sur une sémiotique générale puisque son mode de production peut être comparé aux arts fictionnels antérieurs.

## 2.1.4) Image cinétique : du mouvement en image

Pour arriver à l'image télévisuelle nous passons par une réflexion autour de l'image cinématographique, afin de souligner l'empreinte que cette dernière a laissée dans les procédés de figuration à la télévision, même si au fil du temps celle-ci ne cesse d'inventer et de réinventer ses propres formes<sup>164</sup>. Pour Christian Metz<sup>165</sup>, la matière filmique peut se décrire selon une catégorisation précise de ses différents éléments signifiants, mais ne peut se restreindre à une analyse purement linguistico-verbale. En effet, la question du langage, qui a été au cœur de son œuvre, peut aisément être dissimulée par la prééminence du verbal au sein des diverses structures sensibles non-verbales (inscription graphique,...), conduisant à une étude du langage au cinéma et non du langage cinématographique. Pour lui le cinéma est un langage<sup>166</sup>, mais nullement comparable à la parole verbale, c'est-à-dire qu'il dispose d'une syntaxe variable (qui ne se restreint pas à une concaténation d'images linéaires mais à un ensemble dynamique et polymorphe), et est composé d'images complexes qu'il considère avant tout comme des paroles et non comme des unités de langue. Il précise que l'image ne peut pas être définie comme un mot mais comme plusieurs phrases, et de même, la séquence ne peut pas être comparée à une phrase car elle forme un énoncé complexe. Il met en perspective la complexité structurale de la matière filmique qui forme la principale barrière à la constitution d'une sémiologie du cinéma. Cette matérialité particulière du signifiant filmique peut se décliner en différentes catégories : les images (au sens commun), les traces graphiques, le son phonique enregistré, le son musical enregistré et le bruit enregistré. Ces cinq constituants se

<sup>163</sup> Groupe  $\mu$ , *op. cit.* p. 13

<sup>164</sup> J.-C. Soulages, « Le formatage du regard », in *Télévision : Questions de Formes*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 51

<sup>165</sup> C. Metz, *Essais sémiotiques*, Paris : Klincksieck, 1977, p. 112

<sup>166</sup> Un langage artificiel qui s'oppose aux langues naturelles

rencontrent au sein d'une grande syntagmatique propre au cinéma, constituée par Metz<sup>167</sup>. C'est-à-dire que dans une perspective analytique la matière signifiante peut se modeler en syntagmes : plans autonomes, séquences ordinaires, syntagmes parallèles ou en accolade, descriptifs, narratifs alternés/linéaires, ou séquences proprement dites. Néanmoins, cette matrice de codes descriptifs est viable dans la perspective du cinéma narratif classique en se restreignant à la bande image, il convient donc de soumettre l'analyse filmique à une double sélection : l'une selon le genre, l'autre prise au sein de ces genres consisterait à établir un découpage des dimensions structurantes (syntagmes) et ainsi permettre une stratégie de formalisation adaptée. Christian Metz propose donc d'articuler les codes selon leur particularité (par exemple le récit pour le film de fiction). Il s'agit d'isoler les *unités d'aspiration à la formalisation*<sup>168</sup>, c'est-à-dire chaque niveau de structure pour chaque classe de film. Parce que le langage cinématographique se réactualise à chaque film, il intègre des règles à la fois générales et spécifiques, et en ce sens, Metz le définit comme « *l'ensemble de tous les codes cinématographiques particuliers et généraux, pour autant que l'on néglige provisoirement les différences qui les séparent et que l'on traite leur tronc commun, par fiction, comme un système réel unitaire* »<sup>169</sup>. Si le cinéma relève d'une médiation et d'une organisation interne particulière, c'est-à-dire qu'il contient une propre matrice codique (soumise toutefois aux lois générales de la signification), et si cette pluricodicité constitue sa principale complexité (quant au découpage descriptif), que pouvons-nous dire de la télévision, qui concilie plusieurs genres et qui intègre une temporalité multiple (de programmation, d'énonciation, de diffusion,...) ?

Même si d'un point de vue sensible le cinéma et la télévision sont constitués par la même matérialité « photographique », d'un point de vue sémiotique ils ne peuvent prétendre à une même organisation syntagmatique. À travers leur usage social<sup>170</sup> (au fondement du contrat de communication médiatique) nous pouvons saisir leurs différences dans la mesure où **le cinéma a comme objet réel la fiction, alors la télévision (et notamment les informations télévisées) a comme objet fictionnel la réalité**, le direct étant le dispositif le plus explicite de cette distinction. Par conséquent, une sémiotique du cinéma n'est pas applicable à la télévision et une sémiotique de la télévision, même indépendamment de tout genre qui la configure, est difficilement pensable sans le cadre communicationnel qui la

<sup>167</sup> Syntagmatique certes limitée au cinéma narratif et à la bande image.

<sup>168</sup> C. Metz, *ibid.*

<sup>169</sup> C. Metz, « Lire l'audiovisuel, précis d'analyse de la bande iconique », in Bernard Leconte Paris : L'Harmattan, 2001, p.119

<sup>170</sup> Ce que Jean-Claude Soulages appelle la dimension sociologique du média télévisuel consiste en sa diffusion et sa réception dans un réseau qui assure une autonomie transmédiatique, c'est-à-dire par exemple que la télévision n'est pas transposable au cinéma mais le contraire peut l'être.

définit. Cette distinction est fondamentale puisque le film cinématographique est structuré de manière à mettre au premier plan sa dimension narrative et franchement fictionnelle. La télévision (outre les programmes de fiction) en revanche tend à se rapprocher le plus possible des effets « réalité » en créant des dispositifs propres à ce type d'illusion (excepté les genres fictionnels qu'elle dispose) : propension qui prend source dans la pratique interindividuelle de son cadre d'exercice<sup>171</sup>. Le cinéma s'arme du récit narratif pour mener à bien le contrat de communication et même les documentaires diffusés dans les salles de cinéma semblent afficher au premier plan leur nature fictionnelle. Seules les publicités paraissent étanches aux supports par lesquels elles sont diffusées et ne perdent nullement leur fonction pragmatique, même si leurs contenus s'accordent en fonction des productions diffusées. En revanche, la télévision est un objet extrêmement complexe dans lequel s'entrelace un nombre grandissant de genres qu'ils soient fictionnels, informatifs, didactiques, de divertissement ou encore mercantiles, et dans cet éventail de productions médiatiques les frontières entre genres semblent se dissiper. Jean-Claude Soulages insiste sur la multiplication des formes à laquelle la télévision nous confronte<sup>172</sup>, car au sein même d'un genre, nous pouvons être en présence de divers objets classés comme genre propre ultérieurement. Par exemple le cas du reportage peut structurer autant un genre télévisuel propre, qu'un type de rubrique au sein du journal télévisé. Ainsi, il est nécessaire d'installer les bases méthodologiques de l'analyse sémiotique : si pour l'image photographique, l'espace était la principale contrainte sensible, pour l'image filmique, c'est l'espace-temps qui nous engage à une délimitation logique (par séquence, par plan, par rubrique, par dispositifs, ...). Les travaux de Metz montrent bien à quel point une grille de description syntagmatique est nécessaire pour stabiliser un angle d'attaque, un point d'ancrage au sein d'une structure complexe et dynamique telle que l'image filmique. Les dimensions spatiales et temporelles érigent le socle sur lequel repose la particularité fondamentale de l'image audiovisuelle. La question de la narrativité (et toutes les problématiques qui lui incombent, telle que l'énonciation) demeure au sein de la télévision primordiale, conformément à la fonction principale du média qui consiste à transmettre des savoirs sous différentes formes narrativisées. Le récit, tout comme l'histoire, (mais par forcément la diégèse) se développe dépendamment du flux temporel, fondement des syntagmes audiovisuels. Au sein de l'image filmique, le mouvement crée par le flux

---

<sup>171</sup> Le regard adressé témoigne de cette relation interindividuelle dans la mesure où par le contact visuel se crée l'illusion d'un dialogue (alors qu'il s'agit d'un monologue). Même si du point de vue communicatif, les deux instances ne sont pas en contact direct, ce simulacre crée une condition/situation d'énonciation.

<sup>172</sup> J.-C. Soulages, *op. cit.*

continu « accompagne » le procès, et la cohérence du récit est soumise à l'accolade des blocs syntagmatiques qui peuvent se traduire par le montage, alors que pour l'image fixe, c'est principalement sur l'acte d'assemblage logique des figures et sur leurs investissements sémantiques que repose la cohésion narrative. La question du mouvement, ou de la mobilité de l'image constitue pour nous une particularité fondamentale à partir de laquelle il est aisé de comprendre que l'image filmique est d'un point de vue sémiotique complexe. Image filmique, cinétique, ou mobile sont autant de termes employés pour exprimer l'illusion, résultant au sein du support télévisuel, d'un mouvement fluide provoqué par la succession d'images visuelles dans une fréquence donnée (effet phi). Cette illusion d'ordre physiologique, permet ainsi de percevoir les éléments visuels et de leur attacher l'illusion d'une continuité inscrite dans le temps du vécu par le téléspectateur. Pour Gilles Deleuze le cinéma, plus que la peinture, donne un relief dans le temps : il exprime le temps lui-même comme perspective<sup>173</sup>. Il le manifeste par un dispositif physique qui soumet l'idée d'une image en mouvement alors qu'en réalité c'est le mouvement qui est en image : si mouvement il y a, c'est en formes/figures et en son qu'il se traduit<sup>174</sup>. Le mouvement est attaché aux éléments significatifs, qu'ils soient d'ordre figuratifs (couleurs, formes ou même personnages, paysages, choses...), d'ordre organisationnels (résultant du montage, séquençage...), ou scopiques (travelling, zoom, plan séquence, mais aussi ralenti ou figement...). Il existe par conséquent plusieurs mouvements, impliquant autant de dimensions spatio-temporelles, structurant tous les niveaux de la signification. Gilles Deleuze distingue deux types d'images propres au cinéma, l'image-mouvement et l'image-temps. L'une étant donnée immédiatement par l'objet filmique et configurant une continuité sensori-motrice où se succèdent les actions, les perceptions, les affections... La seconde propose d'équilibrer le temps du téléspectateur et celui des personnages, délaissant l'action au profit d'une image fluide, où les actes se profilent par le passage d'un temps immortalisé par les plans-séquences, rompant ainsi avec la tradition du cinéma classique. Nous n'allons approfondir les théories liées au mouvement, néanmoins nous souhaitons signaler que la dimension spatio-temporelle revêt une importance fondamentale dans l'analyse filmique puisque elle fournit la condition d'existence du média en tant que tel. D'autre part elle régit la structure sensori-motrice du message, l'organisation syntagmatique du texte filmique et par conséquent le parcours narratif. Au sein du journal télévisé, la structure de l'espace et du

---

<sup>173</sup> Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris : Minuit, 1983, p. 39

<sup>174</sup> Louis Chamming's, compte rendu de l'Atelier de recherche méthodologique de l'INA : « *Pour une description sémiotique des objets audiovisuels* ». [www.ina.fr](http://www.ina.fr) consulté le 12 Juin 2009.



temps croise l'usage social du média, conditionnant ainsi les limites de lectures : par exemple, les actualités sont censées rendre compte du monde quotidiennement à partir de vingt heures (pour la chaîne FR2 et RTP), pendant une certaine durée (de 30 à 40 minutes pour FR2 et 1 heure et quinze minutes pour RTP). La contrainte temporelle à laquelle celles-ci sont soumises organise la base sur laquelle la syntagmatique (et donc les modalités narratives) se constitue. Par exemple, le journal de RTP étant relativement long, la structure discursive d'une même thématique fait souvent l'objet de redondances, de rappels, d'analepses et même de prolepses (annonces des événements à venir). Dans cette mesure, le temps accordé aux informations du tsunami a permis d'incorporer une multitude de documents divers afin d'insister sur l'importance accordée à un événement (reportages, interviews, invité scientifique sur le plateau,...), ou encore insister sur la capacité à s'en approcher comme par exemple lors des diverses interventions téléphoniques et en duplex vidéo depuis l'île de Macao (ancienne colonie portugaise). L'extensivité chronologique du journal télévisé lusophone permet également d'observer le caractère descriptif et très répétitif du discours (sous le masque de différents points de vue) à travers la diffusion d'images de toutes sortes (images d'amateurs, ou issues de sources télévisuelles diverses) retraçant sous tous les angles la vague déferlant sur les côtes. Plus probant encore, cette dilatation du temps autorise des récapitulatifs tels que le décompte des victimes pays par pays, amplifiant la charge pathémique. Toujours sur la chaîne portugaise, la publicité marquant une pause autour des cinquante minutes d'émission permet d'étirer la temporalité de diffusion, de s'instaurer dans la vie et dans les comportements sociaux (selon l'heure de diffusion) afin de s'imposer comme une véritable « messe » dans laquelle la « bonne parole » prend le temps d'accompagner le téléspectateur dans les méandres du monde social. Ainsi, au sein d'une syntagmatique flexible et relative, les séquences s'enchaînent alternant la narration en studio, les reportages, les interviews, et autres dispositifs techniques propres au journalisme. Le direct dominant (du studio et des reportages) confère aux actualités télévisées une pondération temporelle du présent, même si celui-ci s'attache à la narration et non à l'événement en action. La propension des médias à la réduction de l'espace et du temps virtuel séparant l'événement de la narration s'assoit autant sur des stratégies rhétorico-verbales<sup>175</sup> que sur les dispositifs techniques de la monstration (le direct par exemple). En effet, à la transmission du *savoir* s'associe celui du

---

<sup>175</sup> L'exemple de P. Charaudeau est très intéressant, l'énoncé « et tout cela se passe à peine à deux heures de Paris » (pour évoquer la proximité de la guerre d'ex-Yougoslavie), peut suggérer, à travers l'implicite du transport aérien, la proximité de ces deux pays en question.

voir, lui aussi instrumentalisé et totalement construit, mais qui *repousse l'artifice* et à travers lui, *s'installe un effet de transparence et d'immédiateté*<sup>176</sup>.

## **2.2) Les contraintes du syncrétisme : l'enjeu référentiel**

### **2.2.1) Le texte audiovisuel et sa linéarisation**

Pour Greimas<sup>177</sup>, peut être considéré comme syncrétique les sémiotiques qui mettent en œuvre plusieurs langages de manifestation, tels que le cinéma, la télévision ou le théâtre. Au sein des informations télévisées (comme au sein des autres genres télévisuels), se pose le problème de la textualité, et plus précisément de la « télévisualité »<sup>178</sup>. Le syncrétisme, la structuration linéaire de l'objet et sa temporalité de lecture révèlent souvent les premiers achoppements de toute analyse, et impliquent un cadrage méthodologique minutieux. Néanmoins, si le journal télévisé est considéré comme texte, ce n'est pas exclusivement en vertu du discours verbalisé de l'énonciateur-présentateur. Les actualités télévisées configurent le monde social en univers symboliques en combinant divers systèmes verbaux et iconiques, elles sont constituées par l'enchevêtrement de plusieurs couches énonciatives, formant un ensemble communicatif dont l'objet est lié au contrat d'information médiatique. Par exemple, le face-à-face construit entre le téléspectateur et le présentateur (par le cadrage et la posture de ce dernier) ainsi que le regard adressé (les yeux dans les yeux) tendent à simuler un contact, à créer l'illusion d'une interaction, alors fondée sur l'impossibilité du téléspectateur à réagir. La prédominance du présentateur est soutenue par une compétence qui lui permet d'ouvrir l'espace du studio sur le monde et d'assurer la pluralité énonciative, même si les interviews, les débats et les témoignages sont réglés et codifiés (la prise de parole est dirigée puis sélectionnée par le montage). Le texte est donc créé à partir d'une alternance entre différentes couches énonciatives, elles mêmes construites par divers procédés pluricodiques (paroles, plans), préalablement fixés par des règles institutionnelles. La « textualité » de l'objet télévisuel est complexe dans la mesure où elle est agencée par deux strates sensibles dans une même temporalité, et au sein de celles-ci, s'articulent des procédés langagiers et des univers symboliques différents (par exemple le gestuel, le chromatique, l'écriture alphabétique, le schématique...). Elle articule deux canaux de transmission, l'un visuel l'autre sonore, qui relèvent d'un point de vue

---

<sup>176</sup> J.-C. Soulages, *op. cit.*, p. 78

<sup>177</sup> A.J Greimas et J. Courtés, *op. cit.* p. 375

<sup>178</sup> « Télévisualité » qui impliquerait non seulement le tissage des différentes couches sémiotiques visuelles et sonores, mais également toutes les contraintes liées aux modalités de communication à distance (la linéarisation temporelle de la diffusion, les différents types d'écriture, l'idéologie du direct comme celle d'une communauté virtuelle etc.).

purement technique de la fausse synchronie<sup>179</sup>, mais qui s'avèrent complices dans le processus de signification. Même si chacun possède son propre mode de référentialisation (tributaire de leur matière sensible), le visuel et le sonore entretiennent des relations d'interdépendance, et « *relèvent d'un type de référence intratextuelle* »<sup>180</sup>. Cette interpénétration des signes, ou ces explorations intratextuelles constituent les conditions du maintien de la structure du texte. L'image, les paroles, le son du monde (enregistré ou créé), et les strates graphiques s'inscrivent dans un rapport de réciprocité, soutenant ensemble la cohérence du texte. En ce sens, il est, d'un point de vue analytique, difficile de les séparer. Les expressions visuelles et sonores créent un espace discursif dans la mesure où elles font l'objet d'une activité d'assemblage assurée par l'instance de production. En outre, le syncrétisme ne réside pas exclusivement au sein de cette dichotomie, le tissage des différentes sources sonores, des prises de vue et des inscriptions graphiques attestent d'une plus grande complexité :

- Au sein d'un même domaine sensible (le visuel par exemple), plusieurs micro-sémiotiques peuvent interagir et entraîner une difficulté supplémentaire. Par exemple, le visuel peut concerner à la fois l'espace filmé et les images infographiques (carte d'un pays ou d'une région) et scripturales (sous-titres, titres, bandeau défilant). Dans l'image suivante, deux micro-sémiotiques peuvent se distinguer dans la mesure où elles ne présentent aucune complicité, seul le son permet d'effectuer un lien intersémiotique. Néanmoins nous pouvons constater une corrélation graphique articulée sur deux pans chromatiques : L'un rouge insistant sur les informations centrales du monde événementiel, comme le lieu où se trouve la correspondante téléphonique (Krabi), le mode de communication, ou encore le logotype de la chaîne télévisée que nous pourrions imaginer sous la forme d'une porte entrouverte sur le monde. L'autre, camaïeu bleu et noir (du clair de l'océan au noir du flou dans lequel les deux images sont plongées), focalisé sur les informations d'identification, se rapporte à notre monde occidental, comme l'inscription de Phuket sur la carte, lieu proche le plus touristique de « Krabi », ainsi que l'identité de la correspondante (« touriste française ») :

---

<sup>179</sup> La synchronie entre image et son relève de l'effet, il s'agit pour les acousticiens d'une synchronie subjective, c'est-à-dire que le récepteur établit la liaison causale entre image et son, ainsi les ancrages sonores peuvent créer une illusion quant à la source.

L. Jullier. *Les sons au cinéma et à la télévision*, Paris : Armand Colin, 1995

<sup>180</sup> B. Münch, *Les constructions référentielles dans les actualités télévisées*, Paris : Peter Lang, 1992, p.140



Par conséquent, les images communément considérées comme codiques (la carte, le bandeau en bas de l'écran, le contour bleu des deux images) peuvent être analysées séparément mais ne sont réellement signifiantes que par leur corrélation.

- Un système sémiotique peut être configuré à partir d'éléments plus ou moins iconiques comme la carte de l'Asie, et d'éléments verbaux comme la parole en *voix off* qui se révèle fondamentale dans la compréhension de l'image 8, ci-dessous.

Image 8	Image 9
<p>« ...La croûte terrestre se fracture en plusieurs plaques, à cet endroit la plaque australienne plonge littéralement sous la plaque asiatique... »</p>	<p>« ...Pour une raison inconnue un obstacle l'a longtemps empêché d'avancer, dimanche dernier cet obstacle a cédé libérant des forces colossales, près de l'épicentre, certaines côtes ont été déplacées de plusieurs mètres... »</p>
<p align="center">FR2 – 28/12/04 - 26 :41</p>	<p align="center">FR2 – 28/12/04 - 26 :54</p>

- Conjointement, peuvent être disposés des éléments codiques comme les traits représentant les plaques tectoniques, ou les flèches indiquant le mouvement à l'origine du tsunami. Dans l'image 9 le schéma « faiblement iconique » instaure la représentation d'une parcelle de la croûte terrestre qui se révèle bien plus cohérente en transitant par la représentation d'une maquette : le référent est ici relayé à un « type » de maquette et non au monde lui même, sans quoi l'image n'aurait pas de valeur didactique. C'est d'ailleurs ce

*paraître* didactique qui lui vaut sa présence dans le reportage sur l'explication de l'origine du tsunami, conformément au rôle social du journal télévisé (transmettre le monde, et en un sens, le rendre accessible).

- Au sein d'un même système langagier peuvent dialoguer différents modes sensibles. Ainsi le système verbal peut se présenter comme expression phonique ou graphique.

- Différents systèmes sémiotiques peuvent être signifiants ensembles indépendamment du mode sensible par lesquels ils sont diffusés, comme la communication verbale qui peut être interprétée en relation avec des données d'ordre proxémiques, gestuelles ou encore prosodiques. De même les procédés de filmage (cadrage, angles de vue, zoom,...) peuvent être liés aux contenus visuels et ainsi conditionner des effets de sens, comme le cas de l'ocularisation interne<sup>181</sup>.

À travers ces brefs exemples de pluricodicité/plurisémiotité qui témoignent de la complexité de la matière audiovisuelle, nous constatons le besoin d'établir un niveau de pertinence en amont de l'analyse afin de cerner au mieux le rôle des signes et de leur liaison dans la problématique concernée. Cette pluralité codique constitue la principale résistance à l'analyse, et résulte en majorité du mode de production journalistique, car les prises de vues proviennent de sources différentes (agence de presse, institutions, reporters, citoyens également dans le cas de l'image d'amateurs...). La constitution du texte s'effectue à travers la sélection, le découpage puis le montage de prises de vue/son, à l'intérieur desquelles se déroulent des dialogues, des actions et des interactions. Sur ces différents plans sont placés différents commentaires, le tout faisant l'objet de différents procédés narratifs,... L'information télévisée est en ce sens une concaténation de données intertextuelles et plus largement intersémiotiques. Ce n'est donc pas seulement le syncrétisme de l'objet télévisuel qui élabore sa complexité mais également sa structuration, c'est-à-dire le tissage des matériaux signifiants en vue d'une intercompréhension. Cette entente, qui tient lieu d'une relation fiduciaire entre les deux instances (émettrice et réceptrice), défend l'existence du contrat de communication, en organisant les traits spécifiques du genre qui l'alimente. Dans le cas de l'information télévisée, le contrat est clair, un *savoir* sur le monde est en jeu, il doit être transmis au public à travers une activité langagière dans laquelle chacun des partenaires est identifié par rapport à son rôle et sa posture dans l'espace social (présentateur/journaliste *vs* citoyen/télespectateur). À ce titre

---

<sup>181</sup> L'ocularisation interne peut se traduire à travers une vue subjective, effet bien connu au cinéma lorsque l'écran devient flou et reproduit les mêmes mouvements d'oscillation qu'un personnage ayant bu trop d'alcool par exemple.

l'instance médiatique et ses délégués-énonciateurs (présentateur, reporters) disposent d'une certaine autorité affirmée par le mode de transmission unilatéral et par le mode énonciatif qui lui confère des compétences en termes de présence et de savoir sur l'événement. Le journal télévisé se révèle être un genre particulièrement stable<sup>182</sup> au sein de la sphère télévisuelle, et accomplit les promesses qui lui sont propres. François Jost<sup>183</sup> distingue les promesses ontologiques et pragmatiques, les premières édifiant l'identité du genre à travers le concept de l'émission (qui lui permet de trouver sa place parmi les autres productions), la seconde l'actualisant par le savoir et les croyances des téléspectateurs. Le journal télévisé qui se donne comme objet la transmission de ce qui surgit dans le monde (sous-entendu par un principe de nouveauté), est constitué à partir d'un dispositif de monstration (caractéristique du média télévisuel qui détient les compétences pour narrer et montrer) à travers lequel le direct assume l'authenticité et l'immédiateté de l'événement. Parmi les autres productions, le journal télévisé détient encore les éléments fondateurs qui ont constitué le texte télévisuel dès le début de son histoire :

- le rendez-vous journalier
- l'effet de contact entre un présentateur et le téléspectateur
- la diffusion en simultané

Et peut-être parce que cet aspect « naturel » (qui a fait naître la radiodiffusion) assuré par le direct est conservé ou recherché, l'idéologie dominante confère au journal d'information des valeurs proches d'un « réel ». La textualité du journal d'information qui est modelée selon ces valeurs, ne cesse de réinventer ses propres formes, récusant la stabilisation à long terme de ces syntagmes constitutifs. Au sein de la linéarisation (temporelle) du texte, la variabilité structurale du journal d'information n'est pas absolue, elle se restreint à ce que nous appelons le paradigme de la réalité. C'est-à-dire qu'en vertu des valeurs appartenant à un réel de sens commun<sup>184</sup>, le journal d'information crée ses propres limites, dessine ses contours, définissant ainsi le genre qu'il incarne. À titre d'effets, le genre « journalistique » propose de regarder non pas le journal en question mais le monde « réel »<sup>185</sup> à travers les événements « qui font l'actualité », c'est-à-dire selon une hiérarchie sélective des événements (issue de l'agenda médiatique) répondant de l'importance à leur accorder. Ce que l'instance médiatique montre construit non seulement un monde « authentique » mais également les savoirs/nouvelles à acquérir. L'enjeu référentiel des informations télévisées

---

<sup>182</sup> Sa diffusion journalière, à la même heure, son déploiement dans le monde ... ce que certains appellent en France : la grande messe de 20H00

<sup>183</sup> F. Jost, *op. cit.* p. 43

<sup>184</sup> Liée à une éthique, ou une pratique esthétique du média

<sup>185</sup> Toujours à titre d'effets de sens.

constitue la promesse principale, fondement du genre *journalistique* d'aujourd'hui. Et sans doute parce que le journal télévisé relève d'une grande complexité structurale (alliant le visuel le sonore et le mouvement), il requiert non seulement des outils issus du paradigme cinématographique, photographique mais également d'une sémiotique générale. Et parce qu'une grande quantité de dispositifs propres au fondement de son genre – tel que le direct ou les mises en scène visuelles du studio – relève de croyances sociales et culturelles, il doit reposer sur une approche communicationnelle.

Considérer l'information médiatique comme texte consiste d'abord à l'envisager comme une réalisation syntagmatique de l'activité discursive, laquelle ne saurait dissimuler l'instance complexe logiquement présupposée par l'existence de divers énoncés. Cette syntagmatique constitue l'empreinte d'un système syncrétique, d'une paradigmatique que nous récusons d'appeler « langue télévisuelle », mais que nous pouvons considérer, à ce niveau de notre recherche comme le témoignage d'une compétence. En effet, nous considérons l'écriture télévisuelle, appliquée au journal d'information, comme un système de signes soumis à une existence *in absentia* (virtuelle), manifesté par un *savoir faire*, et dont son *devoir-être* (les règles qui le régissent) est assumé par la praxis. La particularité de cette écriture, déterminée par une grande souplesse textuelle (variabilité quant à l'agencement des éléments visuels et sonores) est selon nous dépendante des pratiques, incapable de stabiliser une structure linéaire (comme une langue orale ou écrite) en raison de sa pluralité codique mais surtout d'un manque de contraintes<sup>186</sup>. Le *devoir-être* (les prescriptions, ou système de contraintes d'une « grammaire/syntaxe » télévisuelle) semble se dissimuler derrière un *vouloir-être*, c'est-à-dire qu'il paraît être assuré par les seules lois internes de la pratique énonciative, décrétées par l'activité de l'instance médiatique. Cette modalité *endotaxique* structure le journal d'information selon l'idéologie du genre qu'il incarne : restructurer l'espace social en montrant le monde et en atteignant la *vox populi*. En ce sens, l'organisation des couches énonciatives et monstratives est déterminante dans la constitution du texte journalistique télévisuel. Par conséquent, la notion de discours s'appréhende à travers une définition étendue, car les diverses couches énonciatives engendrées par les séquences audiovisuelles trouvent leurs racines dans les différentes sources codiques et iconiques. Et puisque les strates énonciatives sont avant tout le résultat d'une combinatoire, le texte audiovisuel ne structure pas le « monde naturel » (car il en est déjà une restructuration), il structure d'abord des prises de vues, des prises de son, et des prises de parole. La visée référentielle du journal télévisé n'est donc pas seulement imputée

---

<sup>186</sup> Les seules contraintes « grammaticales » étant les lois du montage, institutionnelles et relatives aux genres

à la nature du support télévisuel (sa fluidité et son caractère motivé) ni à son syncrétisme, mais également à ses modes de structuration. À ce titre, le discours d'information télévisé requiert des dispositifs de mise en scène relevant du paradigme journalistique de la « réalité » événementielle et sociale. L'enjeu référentiel peut se manifester à travers le diagnostic de ces différents dispositifs : par exemple nous pouvons explorer la visée de *véracité* selon les différentes couches énonciatives, ou la visée d'*authenticité* à travers les diverses formes du direct... La textualité du discours d'information télévisé, constitué par l'enchevêtrement des couches énonciatives et monstratives, conformément au *faire-savoir/faire-voir*, est en relation directe avec les effets de référentialisation, comme nous souhaitons l'explicitier au chapitre suivant.

## 2.2.2) Les univers référentiels

### La monstration des mondes

Au sein des informations télévisées, les événements du monde ne prennent sens qu'à travers leur structuration dans l'acte de langage à travers leur thématisation<sup>187</sup>. Cependant, leur représentation, et donc leur figurativisation, se déploient par la texture sensible du support audiovisuel. En ce sens, l'événement prend également sens à travers sa monstration visuelle, puisque les deux strates (verbal/iconique) sont consubstantielles au discours syncrétique. De cette manière, « l'univers de discours » peut s'appliquer aussi bien au *dit* qu'au *montré*. À ce titre, la mise en image complice de la mise en son, fragmente l'univers référentiel en plusieurs mondes. Ces derniers ne dénotent pas l'événement au sens strict, car celui-ci est avant tout une construction de sens. Néanmoins le tissage des différents « mondes » visuels et sonores (ensemble scénographique de tel événement, du studio,...) et des actes de parole, érige certaines figures nécessaires à la constitution de la thématique de l'événement. Cette structure figurative, selon nous, se révèle très importante dans la construction de l'événement. Par exemple, lors d'une information qui concerne l'attaque des baigneurs par un requin, l'alternance d'images de la plage en question (lieu de l'événement) et d'un requin en particulier pris en aquarium, pourront conjointement engager une simulation figurative, et suggérer la construction du thème : « dangerosité des requins ». Une opération de feintise peut également être suggérée par l'assemblage logique des séquences et impliquer l'effet déictique : c'est ce requin là qui attaque. Si l'univers référentiel concerne l'organisation des différents mondes montrés/dits, l'univers événementiel demeure dans la construction thématique résultante de

---

<sup>187</sup> P. Charaudeau, *op. cit.*



cette structuration. Pour Charaudeau, les notions d'univers de discours et d'événements sont intrinsèquement liées<sup>188</sup>, pour nous il s'agit de mettre en exergue leurs différences. L'univers de discours<sup>189</sup> concerne la contextualité globale d'un énoncé, c'est-à-dire que celui-ci comporte les références au monde « extérieur », et l'événement devrait dans son acception restreinte, se réduire à un monde phénoménal dépendant de toute intelligibilité : il résiderait dans ce monde extérieur. Dans la perspective discursive, ce n'est pas l'événement qui doit être pris en compte, mais le processus par lequel il fait sens (que P. Charaudeau appelle *événementialisation*). Puisqu'un événement n'existe qu'à travers l'acte d'énonciation et/ou de monstration qui le désigne comme tel, la perception et la signification d'une rupture, au sein du continuum du monde constituent les conditions de repérage de l'événement. En ce sens, la *fracture*, qui fait état d'un déséquilibre dans le stock de connaissances et de croyances sociales, la *saillance* qui convoque une reconnaissance des états de fait nouveaux, et la *prégnance* qui inscrit cette dernière dans un réseau de significations sociales, construisent ensemble l'événement. Par conséquent, en sémiotique discursive, l'événement absolu est hors sujet, il est assujéti à un processus de signification et sein du discours syncrétique, tel que le journal d'information, il doit être considéré dans une acception large. En effet, le mariage du dispositif de monstration et d'énonciation détermine un univers référentiel particulier dans lequel l'événement est soumis à une construction dynamique. Le tissage des différents matériaux sensibles conduit à cette variabilité du sens de l'univers événementiel. Selon notre approche, celui-ci concerne la totalité des mondes (sous-entendu référentiels) montrés/dits, et par mondes nous entendons une délimitation spatiale et temporelle possible du monde naturel à travers une structure sémiotique visuelle et sonore (incluant la parole) : il se situerait quelque part entre le profilmique et le diégétique. Il existe donc un écart entre l'univers référentiel et l'univers événementiel, ceci parce que le premier est engagé par la sémiotique syncrétique du support audiovisuel, et parce que le second mobilise un univers de croyances. Le premier organise les figures, le second naît d'une thématization, et pour cela, dans notre exemple l'image d'un requin quelconque suivie d'images de plages où s'est produit l'événement (l'attaque) peut constituer un mécanisme logique provoquant un effet du type « le requin montré est celui qui a attaqué ». L'univers événementiel comporte les explications ou plutôt la raison d'être de l'événement (relations de causalité, de conséquence,...), il semble être saisi dans le discours, il est en quelque sorte moins flexible que l'univers référentiel qui lui, est visé par le discours et peut contenir autant les mondes

---



<sup>188</sup> *ibid*

<sup>189</sup> A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.* p. 409

physiques qu’imaginaires. La mise en parole intervient pour diriger et orienter la thématization. Ce paragraphe nous permet d’appuyer l’idée que les informations télévisées sont, au même titre que les autres émissions télévisuelles, fictives, et que l’événement pur n’existe pas : il est toujours postérieur ou antérieur à la diffusion, et même dans le cas du direct le plus authentique et imprévu, ce qui est montré n’est qu’un fragment de l’événement (un découpage possible), ou autrement dit, un monde événementiel parmi d’autres. Néanmoins, lors du 11 septembre, les images qui ont dévoilé le deuxième avion percutant le World Trade Center<sup>190</sup> en direct ont engendré l’illusion d’une mise en scène vide, c’est-à-dire une gestion statique de la monstration qui abolit dans les premiers temps toute autre modification de l’espace, et qui permet au temps du monde de défiler naturellement au sein de l’écran de télévision. Cette « image-temps », pour reprendre la terminologie de Deleuze, permet à l’événement de se constituer de manière autonome. À cet égard, la prise de vue statique des tours régissant l’ensemble des informations (les premières heures), fut accompagnée de commentaires purement descriptifs, d’un présentateur qui ne montrait aucune certitude quant au déroulement des faits. D’ailleurs au moment de la seconde collision, le journaliste de CNN a, dans un premier temps, parlé d’explosion avant de préciser que l’avion était la cause de celle-ci. Nul besoin de parole, seule la monstration statique a suffi à faire sens et à créer (par un effet de pointage du doigt) le monde événementiel. L’univers événementiel qui fait appel à des données extratextuelles fut dans ce cas construit en partie par l’inconnu dans lequel chaque instant se construisait indépendamment du précédent, laissant ainsi place à la modification du monde en temps réel. En ce sens, et en sollicitant le pouvoir symbolique du WTC, ces images sont devenues des véritables images-événements (comme souhaite le remémorer l’exemple des deux images ci-dessous), puisque l’événement s’est construit à l’aune de la temporalité du téléspectateur.

---

<sup>190</sup> Désormais WTC

Image 10	Image 11
	
CNN 11/09/01 – Part2 - 03:44	


### Les différents mondes

L'univers référentiel est donc construit par divers mondes, c'est-à-dire divers espaces visuels et sonores que l'instance médiatique diffuse et narre. Nous souhaitons maintenant fragmenter le processus d'*événementialisation* en divers espaces thématiques afin d'explorer les différents modes de construction de l'événement. La composante spatio-temporelle nous permet de distinguer deux types d'images relevant ou non de la spatialité et/ou de la temporalité de l'événement tel qu'il est défini (suivant les déictiques verbaux et visuels) par l'instance médiatique. Nous obtenons ainsi quatre types d'images : des images en cohérence avec la spatialité (topographique) de l'événement nommé par l'instance médiatique, il s'agit des images *topologiques* ou au contraire des images *a-topologiques*. De même nous obtenons des images en *synchronie*, c'est-à-dire dépendante de la temporalité délimitée par l'instance médiatique, ou à l'inverse des images *asynchrones*. Le direct n'étant pas pour l'instant une catégorie pertinente pour cette distinction. Les quatre types d'images se déclinent de la manière suivante :

#### Image topologique

- *Synchrones : l'image-événement*. Elle concerne l'espace-temps de l'événement d'après la délimitation que l'instance médiatique lui assigne. Toutes ces images sont employées dans la perceptive purement dénotative, et dressent le point d'ancrage visuel et sonore des faits. Il s'agit par exemple d'images relatant un événement sportif, culturel, ou même une guerre lorsque l'instance médiatique s'inscrit en temps et en lieux de l'événement, dénotant soit une situation présente. Il s'agit souvent des images en direct lorsque les faits se poursuivent à l'heure de la diffusion. Il s'agit également par exemple des images du 11 septembre lorsque le deuxième avion percute le gratte-ciel, puisque dans ce cas l'événement est initié par l'instance médiatique mais se poursuit dans la temporalité de sa diffusion. Ces images impliquent une instance présente lors de la prise de vue, le cas

échéant, d'autres images (d'amateurs par exemple) constituent une forme de substitution qui couvrent l'absence de reporter sur place. Les images diffusées quelques instants après les faits intègrent cette catégorie puisqu'elles témoignent de l'actualité de l'événement et de l'immédiateté de ces conséquences (ne rompent pas avec sa temporalité), l'effet qui en résulte est un vécu ou un présent inachevé, un effet de temps réel, comme l'exemple du 11 septembre suivant, quelques instants après le deuxième avion percutant les tours:

<p><b>Image 12</b></p>	<p>« <i>Moments ago</i> » (il y a quelques instants), est remplacé par le sigle « <i>LIVE</i> » qui est placé, durant le reste de l'émission, sous le sigle CNN. Au niveau temporel, ces deux déictiques sont très proches car le premier permet de remédier à l'invariabilité du deuxième, il donne l'illusion de la maîtriser.</p>
	
<p>CNN – part3 - 06 :55</p>	

Dans cet exemple, un ralenti puis une pause de l'image confirment qu'il s'agissait bien d'un avion, et permet de montrer ce qui n'a pas été préparé, de pallier en quelque sorte à l'éphémérité du temps qui passe, afin de maîtriser visuellement les faits constitutifs de l'événement.

- *Asynchrones : L'image-monde.* Elle concerne l'espace de l'événement avant ou après les faits qui sont délimités par le présentateur. Le déséquilibre entre l'espace et le temps est souvent atténué par la mise en parole du présentateur. Par exemple ces images sont généralement accompagnées par un commentaire qui suscite, généralement par inférence, l'imagination du téléspectateur. Après le tsunami asiatique nous avons retenu un commentaire de l'image des plages détruites « *on peut comprendre la puissance de la vague destructrice...* ». L'imaginaire peut être convoqué également par un présentateur homodiégétique, lequel se place au présent mais narre l'espace montré au futur ou au passé : « *il y aura à cet emplacement juste derrière moi...* ». Ou comme dans l'exemple suivant d'un touriste racontant comment il est parvenu à s'accrocher à une balançoire pour ne pas se faire emporter par le tsunami.

**Image 13**



FR2 – 27/12/04 - 10 :38

Il s'agit également des images des préparations d'un événement prévisible ou attendu (sportif ou culturel par exemple), lesquelles font part de l'espace géographique alors que l'événement n'est pas encore déterminé dans le temps, il peut s'agir également d'images de l'état d'un lieu après une catastrophe.

*Images a- topologiques*

- *Synchrones : L'image-contexte.* Il s'agit des images relevant d'un fait contextuel mais qui s'actualisent dans la temporalité de l'événement. Elles interviennent afin d'illustrer des faits qui ne sont pas, par essence, visuels. Ainsi, lorsqu'il s'agit d'annoncer les vendanges, les images peuvent faire état d'un vignoble en particulier, ou lors des soldes de printemps les reportages évoquent un des magasins en particulier conquis par un événement qui se veut global. Elles peuvent suivre le départ de troupes militaires lors d'une guerre ou celui des volontaires humanitaires lors d'une catastrophe. Elles replacent le contexte de l'événement et assurent ainsi sa compréhension, comme l'exemple suivant qui illustre la mobilisation internationale (Australienne dans ce cas précis) d'aide humanitaire pour les victimes du tsunami.

**Image 14**



FR2 - 27/12/04 – 06 :54

*A- synchrones : L'image-thème.* Ce type d'images est utilisé à des fins de thématisation, il ne concerne ni l'espace ni le temps de l'événement délimité par l'instance médiatique. Il peut évoquer un événement antérieur à la diffusion de l'information ou des faits à venir. Ces images illustrent le factuel, et sont destinées le plus souvent à une perspective didactique. Elles mettent en scène les éléments significatifs nécessaires à la construction du thème de l'événement. L'exemple que nous avons pris plus haut au sujet des requins peut constituer un modèle applicable à tous les documents<sup>191</sup> du journal télévisé. La prise de vue d'un animal confiné en parc ou en laboratoire peut être utilisée pour évoquer, à travers la ressemblance de son espèce, à l'animal en question lors d'un événement s'y référant. Selon un autre exemple, la montée des eaux de notre planète est souvent représentée par des images de l'effondrement des couches superficielles des icebergs, dont la contemporanéité ne nous est pas informée, mais qui sont diffusées afin de montrer par équivalence les effets de la pollution. Ainsi les images d'archive font partie de cette catégorie, tout comme les animations assistées par ordinateur qui expliquent par exemple le mécanisme des plaques tectoniques lors de l'événement du tsunami asiatique de 2004. Dans l'exemple ci-dessous, les images d'un autre tsunami qui s'est déroulé en Chine (image 15), et du système d'alerte japonais (image 16) configurent la thématique du tsunami, de sa dangerosité mais non celle de l'événement à proprement parlé :

Image 15	Image 16
	
FR2 – 27/12/04 – 19 :51	

<sup>191</sup> Nous appelons document les productions des journaux télévisés régies par les mêmes procédés que les documentaires.

## 2.2.4) La complicité du son

Si le syncrétisme, qui peut se caractériser par la mise en œuvre de plusieurs langages de manifestation, peut résister à l'analyse, c'est majoritairement en vertu de la complicité entretenue entre la bande sonore et le visuel. Du point de vue iconique, à travers cette complexité, la télévision serait davantage habilitée à reproduire les propriétés du monde qu'une image plane, puisqu'elle articule deux canaux sensoriels, pour autant que l'on conçoive le nombre ou la pluralité sémiotique comme vecteur de la référentialisation. Toutefois la structuration syncrétique du journal d'information s'accompagne de la mise en place de dispositifs qui adhèrent au paradigme de la réalité journalistique (direct, pluralité des témoignages, enquêtes, ...), et qui participent activement à l'acte du *dire vrai*. Par conséquent, si le son est complice de l'image lors des processus iconiques, il est également impliqué dans les dispositifs argumentatifs, narratifs et esthétiques. Au sein des informations télévisées, il est souvent difficile de concevoir un cadre purement acoustique, c'est-à-dire que le genre ne permet pas d'installer les mises en scènes sonores utilisées par exemple au cinéma ou à la radio, au sein desquelles le système d'écoute relève d'une importance majeure (tant d'un point de vue iconique, esthétique que de dramatisation). En comparaison, au sein des informations radiodiffusées, l'absence de toute image, de toute représentation figurée et de toute incarnation visuelle des locuteurs et des choses marque la particularité du support, qui, pour faire face à cette homogénéité matérielle, concentre ses dispositifs sur l'omniprésence d'une voix<sup>192</sup> articulée dans un espace sonore orchestré avec précision. Le monocal canal permet en ce sens, de focaliser la construction du sens dans une pratique particulièrement active de l'écoute. Contrairement aux supports polysensoriels, la radio relève d'une attention intense qui a pour objet la construction d'un univers complexe par le seul moyen acoustique, il est donc propice aux opérations synesthésiques et à une gestion méticuleuse de l'espace sonore. Au sein du reportage radiophonique le monde est mis en scène par les *voix in*, les *voix off*, les *sons in*, les sons enregistrés, mais ceux-ci sont généralement représentés en arrière plan, sur lequel se pose la voix des reporters. Toutefois ce modèle n'est pas étanche, il peut très bien être étoffé par des couches esthétiques, particulièrement propices aux autres genres radiophoniques tels que de la fiction ou même des documentaires, qui privilégient le cadre acousmatique par exemple<sup>193</sup>. La voix du studio orchestrée entre autres par la prosodie, le ton, la tonalité, le grain, etc. (qui confèrent

---

<sup>192</sup> Pour Charaudeau, la voix est capable de transmettre à travers ses caractéristiques que sont l'intonation, le timbre, le débit et l'accentuation, « l'état d'esprit » de celui qui parle. A la fois son affectivité, l'image de lui-même et des autres et même sa position sociale, peuvent transparaître à travers la voix et le discours verbal employé.

<sup>193</sup> À des fins purement artistiques, de clarté, ou d'incorporation à une identité particulière.

au sujet énonciateur une certaine séduction, et lui bâtissent un corps et une identité « sonore ») alterne avec la *vox populi* laissée souvent dans sa qualité d'origine tant sur l'acoustique que sur la prestation orale (ce qui leur confère une valeur d'authenticité). Quelques effets sonores ou des extraits musicaux peuvent également garnir l'espace acoustique afin de créer une atmosphère et une esthétique particulière, en cohérence avec l'objet du récit. Tous les dispositifs sont concentrés sur un même canal, ils paraissent en ce sens plus toniques et permettent de mettre en valeur une multitude d'objets que la télévision ne pourrait pas exploiter dans la perspective de l'information. La création radiophonique<sup>194</sup> est particulièrement importante dans la construction des genres puisqu'elle permet d'entreprendre un vaste chantier d'expériences en matière de signification par le son. En manipulant la « syntaxe sonore », elle permet de développer un terrain d'exploitation et d'application de ses formes innovantes à un média qui ne cesse de se réinventer<sup>195</sup>. Les informations télévisées sont dépourvues de la magie de la voix<sup>196</sup>, ainsi que de toute gestion de l'espace sonore qui aurait comme objectif, l'esthétisation du message. D'une manière générale, au sein des informations télévisées la mise en scène semble se concentrer sur le visuel, et le son paraît intégrer une visée purement référentielle, tel que nous l'avons cité plus haut. Toute mise en scène sonore est abolie, sauf dans le cas du générique de début ou de fin. Néanmoins, lors du tsunami de 2004, le générique de fin du journal télévisé de la chaîne RTP a été modifié, montrant l'image d'un homme (ci-après) tenant un corps inanimé dans ses bras avec pour fond sonore une musique douce au piano : l'effet recherché est sans nul doute le déploiement dramatique.

Image 17	Description de la séquence
	<p>Travelling + panoramique : La caméra se rapproche de l'écran de fond, laisse entrevoir le plateau mais focalise sa prise de vue sur l'image du personnage. Ce mouvement lent est accompagné par une musique douce au piano, dont le rythme semble contrôler l'avancée de la caméra. Cette mise en scène sonore remplace (uniquement pour cette émission du 26 décembre) le générique de fin. Ce n'est pas tant la musique mais le changement d'habitude lui-même qui donne le ton, l'émotivité de ce qui doit être retenu, au terme du journal.</p>
RTP – 26/12/04 – 01 :14 :00	

<sup>194</sup> Entendons par création radiophonique, les productions autant fictionnelles, documentaires que musicales entreprises par des musicologues mais aussi des musiciens et des performers, qui mettent en forme le matériel sonore de manière innovante et inédite afin de jouer avec les différents modes de significations.

<sup>195</sup> L'écoute de France Culture est, par exemple, particulièrement intéressante dans la mesure où les pièces d'essais/créations radiophoniques ont largement contribué à l'émancipation de l'esthétisation des productions autrefois régies par une objectivité militante, comme le reportage, l'enquête ou le « micro-trottoir ». En cela les conditions d'écoute sont largement privilégiées par des procédés aussi divers que variés, issus pour la plupart d'expérimentations sonores. D'ailleurs, leur « chartre » acoustique comme celles d'autres radios traduisent bien le besoin incessant pour ce média, de se fonder une identité sonore : en cela l'exclusivité d'un canal sensoriel n'est pas une contrainte.

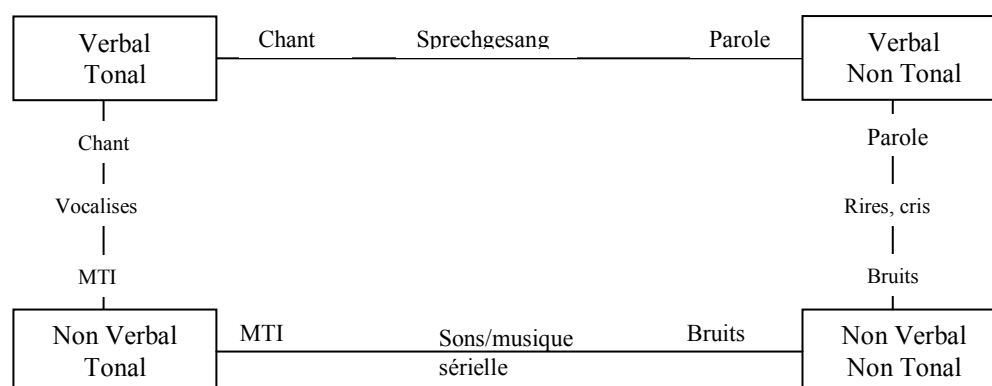
<sup>196</sup> La voix constitue pour Charaudeau un véritable mystère, source de séduction du média radiophonique



Cet insert musical témoigne sans conteste d'une rupture dans la constance modelée par la pratique professionnelle du genre, constituant d'ores et déjà, du point de vue de l'expression, l'empreinte d'un niveau de profondeur (pathémique) atteint par l'information d'urgence. Cette séquence nous montre que l'émotion réside moins dans l'image qu'au sein du morceau mélodique, dans la mesure où elle s'engage dans une double focalisation du drame : l'une constituée par l'ajout « inédit » du morceau musical, l'autre par le zoom qui se concentre sur le personnage. Cette surexposition du drame et non de l'événement nous indique l'attitude à prendre, elle oriente et accompagne le téléspectateur dans l'émotion. L'émotivité de cette mise en scène (et sa probable intensité pathémique) a été orchestrée par l'absence habituelle de ce type d'effets sonores, qui fonde l'originalité (le sérieux) du discours d'information qui est généralement pauvre en objets sonores.

### Les sources sonores

L'analyse du dispositif sonore au sein des informations télévisées est particulièrement difficile. Beaucoup s'accordent à distinguer dans la bande sonore, « les paroles », « le bruit du monde » et « la musique », cependant, il est difficile de repérer quelles sont les frontières de ces trois catégories. Le verbal dans son acception étendue concerne aussi bien l'énoncé que les cris, les pleurs ou les hurlements. De même, le chant peut être assimilé à de la musique ou à des paroles : tout dépend de l'identification des sources sonores. Pour cela, nous allons reprendre le schéma de Laurent Jullier<sup>197</sup> qui met en avant le caractère graduel entre le verbal et le tonal.



*Schéma n° 4 : Partition du monde des sons par Laurent Jullier*

<sup>197</sup> L. Jullier. *Les sons au cinéma et à la télévision, précis d'analyse de la bande-son*, Paris : Armand Colin, 1995, p. 49

En distinguant le verbal du tonal, l'auteur met en exergue les différentes variables sonores repérables au sein du support télévisuel. Ce schéma constitué à partir d'un carré sémiotique nous permet de constater qu'au sein des informations télévisées, peuvent entrer dans le champ des possibles non seulement les paroles des personnages, les bruits du monde, et la musique comme également les chants et les bruitages. Chacun de ces sons se manifeste dans la structure discursive en combinaison avec une délimitation spatiale et temporelle de l'image. Bien qu'au sein des informations télévisées la question des sources sonores demeure majoritairement à l'ombre des sources énonciatives, elle participe à l'élaboration de l'univers diégétique en s'ajustant à l'acte de monstration. En cela, le son peut être diffusé dans une perspective intradiégétique ou extradiégétique. Dans le premier cas il s'agit des *sons liés* tels que le conçoit J-C Soulages<sup>198</sup>, lorsque le synchronisme des bandes visuelles et sonores attestent d'une localisation au sein de l'espace représentatif, ainsi le bruit des pas est entendu à mesure que les pieds d'un personnage avance, les voix liées sont issues des personnages lorsqu'ils engagent l'acte de parole, etc. Ils sont issus d'une opération de synchrèse qui consiste à une assimilation immédiatement perceptible entre un phénomène sonore et un phénomène visuel. Le second cas, les sons extradiégétiques accompagnent la strate visuelle tout en prenant une distance par rapport au contenu.

Les sons liés fournissent un cadre spatio-temporel concret aux différentes couches énonciatives, et aux différents mondes représentés. Ainsi, les monologues du présentateur comme les dialogues avec les reporters ou les interviews sont généralement constitués par les *voix in* de chacun. Lors des reportages les sons liés sont repérables par la symétrie entre le volume visuel et sonore : le présentateur en premier plan disposera d'un volume sonore adapté, le paysage en arrière plan ne pourra exprimer les sons qui lui sont propre que très légèrement, conformément à la disposition du microphone. Dans certains cas la répartition des volumes sonores se révèle particulièrement signifiante, comme lors des informations du 11 septembre<sup>199</sup>, le son de l'arrière plan tel que le bruit des sirènes de police et de pompiers, (dans d'autres cas, les cris des personnages, ou l'effondrement des tours) qui interfèrent avec les voix du premier plan, appuient le chaos dans lequel le journaliste reporter est engagé. Le son lié engage une forme d'interpénétration des matériaux, c'est-à-dire que la synchronie et les volumes proportionnels reproduisent les fragments de ce que nous connaissons ou que nous croyons du monde phénoménal. Cette symétrie et proportionnalité entre les matériaux inspirent les effets de réel, et est gage

<sup>198</sup> Jean-Claude Soulages, op. cit. p. 105

<sup>199</sup> Cf. séquence [CNN part 15] à 07 minutes et 55 secondes du corpus vidéo disponible dans le cd-rom

d'authenticité. Lors du direct, cet effet est intensifié par la symétrie entre le flux synchrétique du support et la temporalité du monde.

Les sons rapportés font l'objet d'enregistrements préalables et sont ajoutés la bande visuelle au montage ou en direct par l'intermédiaire des dispositifs de mixage en régie. Ils tissent un lien externe avec ce qui est montré et sont *mis au service d'une stratégie de médiation entre le « réel » et le téléspectateur*<sup>200</sup>. Dans les informations télévisées, ils accompagnent la plupart des reportages, sous la forme de commentaires verbaux, il est inhabituel de voir apparaître des sons rapportés de type musique instrumentale ou sérielle. Néanmoins, le contenu visuel interfère toujours avec le son, et la pertinence du mixage sonore est tributaire du genre dans lequel il est employé. Ainsi lors d'un reportage d'une chanteuse il n'est pas rare de voir apparaître un de ses chants hors-champ en même temps, par exemple, qu'elle évolue dans une scène extérieure, laquelle sera considérée comme une *image-thème*<sup>201</sup> dans le cas d'un événement qui serait la sortie d'un disque par exemple. D'ailleurs, il n'est pas non plus inhabituel de rencontrer un extrait de chant en concert dont le son à la télévision est rapporté (afin par exemple d'insister sur la qualité musicale). La musique *hors-champ* peut être employée dans les reportages consacrés aux expositions artistiques afin par exemple de donner un aspect dynamique, évoquer un genre artistique particulier, ou teinter une certaine atmosphère. Les sons rapportés sont donc liés à la thématisation de l'événement. Comme le journal télévisé est structuré par des sous-genres, il est possible de rencontrer une multitude de formes de liens différents entre l'image et le son faisant appel à des univers de croyances.

### **Les sources sonores et leurs univers de croyances**

Les différents mondes représentés au sein des informations télévisées configurent avec la complicité du son, des univers de croyances. Les sons habitent les espaces visuels de manière à créer des mondes possibles (des mondes tels que nous en avons l'expérience). C'est-à-dire que le téléspectateur interprète les diverses combinaisons image/son qui lui sont présentées comme s'il se référait à un possible état de choses dans lequel la véracité était laissée à l'appréciation des connaissances. Pour cette raison, compte tenu de la visée référentielle et de l'enjeu de crédibilité, les informations empruntent peu de dispositifs narratifs du cinéma. Néanmoins il est commun de rencontrer au sein des actualités, un

---

<sup>200</sup> Ibid.

<sup>201</sup> Cf. p. 125

certain nombre de combinaisons image/son qui créent autant de *points de vues*<sup>202</sup> favorisant ainsi différents effets de croyances. Pour nous, la question des points de vue (oculaire et auriculaire) peut être appréhendée au sein des informations télévisées mais dans une perceptive graduelle. En effet, nous avons vu plus haut que l'information télévisée ne constitue en rien un discours sur le réel, il a comme objet fictionnel la réalité, c'est-à-dire qu'il construit une réalité possible, conformément aux univers de connaissances requis pour configurer le sens. Nous pourrions être séduit par l'idée d'un point de vue (oculaire/auriculaire) zéro des informations, car la « pratique sociale » du journal télévisé considère le champ perceptif comme un relais, comme médiation au sens strict, c'est-à-dire que dans la promesse du genre journalistique la caméra ne constitue ni un œil, ni une instance intradiégétique : elle tient lieu d'un contact. Conformément à l'enjeu d'authenticité, et de la véracité, beaucoup de procédés de monstration sont mis en place. L'information télévisée est particulièrement résistante aux concepts de points de vue<sup>203</sup> puisque l'axe de la caméra est clairement orienté face aux regards des journalistes qui créent l'illusion d'un contact, d'une communication<sup>204</sup>. L'énonciation est donc dirigée par ces regards subjectifs<sup>205</sup> qui délèguent leur voix à une instance qui n'en est une qu'au moment de sa diffusion (le présentateur ou le public). Les informations télévisées sont construites sur une interface énonciative qui propose des visions et des écoutes directes du monde. Le relais étant constitué par les journalistes/reporters eux-mêmes, les voix et les sons du monde ne dépendent pas exclusivement d'instances intradiégétiques, ils sont offerts directement par la monstration. Cependant, le direct et la posture énonciative des journalistes/reporters créent une illusion de transparence qui est sans cesse alternée par des productions focalisantes. Le cas de la caméra cachée est particulièrement intéressant. En effet, dans quelles circonstances le champ perceptif montré et entendu à travers la camera

<sup>202</sup> François Jost a transposé le problème de la focalisation (alors fondé sur le domaine cognitif), initié par Gérard Genette et donc emprunté à la narratologie, au domaine perceptif. La focalisation permet de partager les savoirs entre les différents actants et le narrateur, de cette distribution naissent différentes relations cognitives entre le lecteur et le récit, qui par conséquent modifient la structure de la diégèse. Symétriquement, Jost propose de distinguer les points de vue qui appartiennent au domaine visuel (ocularisation) et ceux qui sollicitent l'ouïe (auricularisation). Cette théorie s'intéresse à la relation perceptive qui s'instaure entre les personnages diégétiques et ce qui est montré/entendu, Elle pose la question du *qui voit quoi, qui entend quoi ?* Pour Christian Metz, l'énonciation délègue à l'instance diégétique le pouvoir de nous montrer ce qu'elle voit et de nous faire entendre ce qu'elle entend.

<sup>203</sup> Il est rare par exemple de trouver une auriculatisation interne secondaire. Elle consiste à faire entendre ce qu'un personnage entend : un personnage qui se bouche les oreilles en même temps que le son coupe provoque une opération logique d'inférence : le son que j'entends est celui du personnage. Il s'agit d'un son subjectif.

<sup>204</sup> La communication telle qu'elle s'est définie dès ses origines par les théories mécanistes ou behavioristes, considère le retour comme essentiel. Par conséquent le face-à-face simulé à la télévision engage un monologue et ne permet pas de réponse, la communication télévisuelle constitue en ce sens un mode de communication marginal.

<sup>205</sup> Contrairement au cinéma dans lequel chaque regard doit généralement éviter la camera

constitue une instance diégétique ? La camera cachée est justement mise en place pour montrer et faire entendre ce que le journaliste perçoit, elle est généralement accrochée au protagoniste et l'accompagne : l'ocularisation tout comme l'auricularisation serait en ce sens interne secondaire. Elle convoque une instance tierce (instance mécanique) clairement identifiée comme telle, et la qualité visuelle/sonore ainsi que le cadrage s'imposent comme facteur d'authenticité. En effet, dans ce cas le « réel » ne constitue plus le monde spatial montré, il réside dans l'axe déséquilibré<sup>206</sup> de l'image et du son, c'est-à-dire dans le camouflage que constitue l'instance tierce<sup>207</sup>. Le vu et l'entendu sont dans ce cas dépendants du support diégétique « caméra cachée », mais peuvent en même temps susciter des effets subjectifs puisque l'instance filmante est par définition autonome au moment du filmage. Même si l'information télévisée possède ses propres stratégies énonciatives, en raison de la multiplicité de ses sous genres, elle n'est pas à l'abri de certaines mises en scène combinatoires entre le vu et l'entendu. Cela afin de créer un univers de croyances autour des mondes possibles. Dans les informations télévisées c'est le sous-genre et sa thématique qui conditionnent les points de vue. Dans le document par exemple, lorsque la vue de la surface de la mer s'enfonce jusqu'à l'immersion de la camera, le son peut être transformé à l'aide de techniques de transformation du son (notamment des filtres en manipulant les basses fréquences du spectre sonore par exemple) et suggérer ainsi un étouffement tel que le permettrait l'acoustique sous-marine. Dans le même univers de la mer, un reportage sur le mode de communication des baleines peut montrer ces mammifères tout en incrustant des sons préenregistrés de ces animaux, l'effet de liaison étant constitué en premier lieu par la synchronie, il serait configuré dans ce cas par la logique déductive et influencé par les connaissances/croyances des sons qui proviennent de ces animaux.

---

<sup>206</sup> Les mauvaises qualités graphiques, sonores, de cadrage ... constituent par contrat un monde possible.

<sup>207</sup> Par ailleurs, l'iconicité de l'image résultera du rapport entre le contenu et le « camouflage » et non pas par rapport au monde physique.

### 3. L'information télévisée : Les dispositifs discursifs de mise en scène

Constituée à partir d'une multitude de séquences, chacune pouvant être comparée à divers genres qui prennent forme à la télévision (reportage, document, débat...), le journal télévisé entrelace différentes couches énonciatives, déterminées par des espaces-temps différents où se succèdent autant de protagonistes. En dépit de cette complexité matérielle et codique, les actualités télévisées sont néanmoins construites autour de séquences ritualisées déterminantes du genre qu'elles incarnent, les distinguant de toute autre production audiovisuelle. La scène du studio alternant avec les reportages préenregistrés, laissant place aux invités sur le plateau ou aux liaisons en duplex, témoignent du paradoxe compositionnel du journal télévisé : à la fois simple et complexe. Simple dans la mesure où une structure fondamentale est créée par des macro-séquences (reportage, studio, reportage...) et qui souhaite transmettre le monde avec clarté, transparence et rapidité (simplicité). Complexe dans le sens où le discours pluricodique peut être défragmenté de diverses manières selon la perspective d'approche. Dans le cadre de notre recherche, qui articule un support de communication dans une perspective sémiotique, nous jugeons nécessaire de distinguer trois axes principaux : l'énonciation structurant les personnages au sein des espaces et des temps suggérés par le discours, la narrativisation mettant en scène les thématiques créées par l'agencement sémiotique, et les effets pathémiques que le discours est susceptible d'engager. En conséquence, nous prenons soin d'isoler au sein du discours d'information, trois dimensions de structuration, chacune régie par un dispositif particulier que nous avons choisi selon leur incidence dans les effets de sens appartenant au paradigme de la réalité. Les dispositifs énonciatifs, narratifs et pathémiques caractérisent ainsi nos trois angles d'approche du discours d'information. Nous souhaitons dans ce chapitre, insister sur les divergences significatives d'un discours qui se veut véridictoire, c'est-à-dire dont le contrat de communication suppose un savoir sur le monde, mais un savoir dont la qualité serait proche de la *vérité*, telle que le propose une certaine doxa<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> Nous partons du principe que le journal d'information dispose d'une autorité quant au savoir de l'événement, conformément à sa fonction au sein de la sphère sociale : être le relais entre les sujets et le monde, et à ce titre lui est conféré des valeurs de vérité.

### 3.1) Les dispositifs énonciatifs : enjeu de véracité

Suivant l'approche greimassienne, J. Courtés<sup>209</sup> conçoit l'énonciation comme *une instance proprement linguistique ou, plus largement, sémiotique, qui est logiquement présupposée par l'énoncé et dont les traces sont repérables dans les discours examinés*. Le contexte psychosociologique, ou la situation de communication est en ce sens exclue, au profit de la manifestation des traces du sujet et de sa position au sein du discours, afin de ne pas franchir les frontières floues établies par les diverses disciplines qui s'intéressent de près ou le loin, aux médias (la sociologie, la politique, etc.). Bien que nous envisagions l'information télévisée comme une structure autonome (conformément au principe d'immanence) nous solliciterons les notions d'instance de production et de réception (présupposés) dans la perspective d'un ancrage énonciatif afin d'observer les effets de sens liés à leurs traces au sein même du texte audiovisuel. L'univers référentiel sera pour ainsi dire, évoqué non pas comme *lieu originant*<sup>210</sup> du discours, mais comme une sémiotique<sup>211</sup> constituée à partir de la sphère culturelle de son espace de diffusion. En cela, l'énonciation apparaît comme une instance de médiation qui assure, par sa manifestation, la mise en discours des *virtualités*, laissant de côté toutes prétendues *réalités*. Dans le cadre des informations télévisées, l'instance proprement audiovisuelle implique une praxis énonciative conférant à la temporalité et la spatialité un rôle fondamental dans la construction du sens, conformément à la visée de crédibilité, tacitement ancrée dans le contrat de communication<sup>212</sup>. Les effets d'immédiateté ou de proximité (sous-jacents à l'effet de réel) étant recherchés par le direct, le duplex, ou le simulacre d'une communication bilatérale<sup>213</sup>, l'acte d'énonciation à la télévision est parcouru par une certaine valeur d'authenticité. Les modalités énonciatives issues de la pratique journalistique distribuent ainsi deux macro-mondes<sup>214</sup> (le studio et le monde événementiel) au sein desquels se juxtaposent plusieurs micro-mondes<sup>215</sup>. Cet enchâssement constitutif de l'énonciation-énoncée (suivant l'approche de Joseph Courtés), c'est-à-dire la façon dont

---

<sup>209</sup> Cf. Joseph Courtés, *op. cit.*

<sup>210</sup> Ibid. p. 247

<sup>211</sup> Sémiotique du monde naturel

<sup>212</sup> Suivant la déontologie du journalisme qui précise qu'il est nécessaire de s'approcher de la réalité avec le plus d'objectivité possible, mais aussi par le caractère motivé de la *synchrèse* audio et visuelle), nous postulons que le journal de 20H paraît particulièrement crédible.

<sup>213</sup> Au sein du journal télévisé, le *regard adressé* au téléspectateur crée le simulacre d'un dialogue.

<sup>214</sup> Dans le cas des informations télévisées, nous considérons un monde comme étant une délimitation (par le syncrétisme), d'un espace-temps au sein duquel sont exprimés des états de choses. L'univers étant, *de facto* constitutif de plusieurs mondes.

<sup>215</sup> C'est-à-dire la construction d'une scène événementielle quelconque à travers l'énonciation d'un reporter dans un espace nommé par l'instance médiatique. Mais aussi les images d'archives, les animations en trois dimensions, les images d'amateurs, ou de vidéosurveillance.

est présenté le narré, est déterminante dans la constitution du savoir. Loin d'être l'objet de transmission, le savoir (sur le monde) est constitué entre autres, à partir de la structuration du discours dans son ensemble, c'est-à-dire que la gestion icono-verbale des espaces et des temps génère une sorte de « syntaxe »<sup>216</sup>, ou plutôt une certaine stabilité de forme, caractérisant le genre même du journal télévisé, et favorisant la compréhension du message.

### 3.1.1) Actorialisation : de la pluralité

Nous concentrons cette réflexion autour de l'énonciation-énoncée, et non à l'énonciation en tant que telle, car dans le cadre de l'information télévisée, elle ferait appel au processus de médiation dans son ensemble. Dans cette perspective, l'énonciation du processus médiatique serait régie par tout ce qui constitue le mode de production et de diffusion. En effet, le cadrage, l'angle de prise de vue, le mouvement de la caméra, etc. représentent l'instance *ad quo* de l'énonciation. La chartre graphique serait dans cette approche susceptible de créer l'identité d'un *je* institutionnel (la rédaction de chaîne télévisée) qui évoluerait en amont du texte, mais qui serait logiquement impliqué dans le cadre médiatique. L'énonciateur et l'énonciataire étant, considérés respectivement comme l'institution productrice et les téléspectateurs, elles sont logiquement posées par le contrat de communication médiatique. Néanmoins, conformément au principe de récursivité, et selon la l'enchâssement des couches énonciatives, le discours d'information comporte une multitude d'énonciateurs et d'énonciataires sous-jacents : le présentateur, l'ensemble de la rédaction, les techniciens de la chaîne télévisée, les témoins, les reporters, les invités, etc. Nous souhaitons donc mettre en lumière les différentes acceptions « discursives » des actants qui parcourent les différentes couches énonciatives.

#### Le méta énonciateur

Le présentateur : Au cœur du dispositif énonciatif (visuel et verbal), se distingue le présentateur, figure dominante du journal télévisé constituant l'autorité compétente en matière de savoir **de** l'événement<sup>217</sup> (et non pas toujours de savoir **sur** l'événement : nous

---

<sup>216</sup> Pour éviter un point de vue naïf, il conviendrait mieux parler de paradigme du journal télévisé, en ce sens que rien en audiovisuel n'est grammaticalement imposé, même si la structure des journaux télévisés est particulièrement stable. Stabilité par ailleurs acquise au fil du temps. De plus, à travers l'évolution et la diversité des NTIC, le journal télévisé ne cesse de se chercher, exploitant les images sous différentes formes : l'utilisation des images d'amateurs, des images de vidéosurveillance, de l'animation 3D,...

<sup>217</sup> Sauf cas particulier du 11 septembre où ni les téléspectateurs ni le présentateur ne s'attendaient au crash du deuxième avion sur le WTC en direct.



avons vu que la vérité est hors de notre propos). Ce présentateur peut, comme le souligne Guy Lochard<sup>218</sup>, être considéré comme un « Méta-énonciateur », en ce sens qu'il installe la pondération *hic et nunc*, il ouvre un accès aux mondes événementiels, et distribue la parole aux intervenants. Omniprésent, ce personnage domine le discours d'information dans son ensemble, il introduit les séquences, oriente les interviews, conclut par une réflexion finale, mais surtout il constitue le lien nécessaire et exclusif entre l'événement et les téléspectateurs : il est comme le souligne E. Verón<sup>219</sup>, le donneur de parole. Ritualisant les énoncés tels que les lancements, les accroches, les annonces, les informations de dernière minute (« *on vient de l'apprendre...* »), ou les retours,... le présentateur applique un protocole relativement stabilisé non seulement par la parole mais aussi par les gestes. De ce syncrétisme, se révèlent certains comportements subjectifs tels que le sérieux, la complicité, l'ironie, la surprise, etc. Le présentateur est en cela le maître de cérémonie, le représentant autoritaire de l'instance médiatique. Habituellement présent au centre de l'écran, le corps à demi dévoilé, cet *homme-tronc* dessine un espace symbolique, une enceinte d'observation du monde, créant l'illusion d'un contact, et d'une proximité « corporelle » soulignée par la prééminence du plan-poitrine, comme le montrent les images ci-dessous.

Image 18	Image 19
	
FR2 – 26/12/04 – 00 :32	FR2 – 27/12/04 – 00 :05

Le *regard adressé*, c'est-à-dire ses yeux rivés sur l'objectif de la caméra, participe à l'élaboration d'un simulacre communicationnel. Les mimiques ritualisées, telles que les gestes parfois imperceptibles d'exclamation (le haussement de sourcils), d'interrogation, d'ironie (un léger sourire), ou de gravité (léger hochement de la tête) humanisent le personnage tout en préservant la tonalité sérieuse de l'émission (les gestes sont très légers). Elles laissent deviner non seulement l'inscription subjective mais indiquent la posture affective que le téléspectateur doit prendre. L'énonciation télévisuelle étant

<sup>218</sup> G. Lochard et J-C Soulages, *La communication télévisuelle*, Paris : Armand Colin, 1998, p. 109

<sup>219</sup> E. Véron. « Il est là, je le vois, il me parle », *In Communication*, n°38, 1983, p. 114.

fondamentalement unilatérale, ce *regard adressé* intervient, selon G. Lochard et J-C Soulages, comme un opérateur de « defictionnalisation ». Contrairement aux productions considérées comme fiction qui évitent tout regard avec l'objectif de la caméra (sauf en cas d'effets voulus), cette opération d'interpellation par le regard *quasi* fixe envisage l'énonciation comme lieu de contact interindividuel, et participe aux exigences de crédibilité et de sérieux. Proposant d'englober dans la même sphère énonciative l'instance médiatique et de réception, ce regard crée l'illusion d'un dialogue sans réponse, dans la mesure où le savoir transmis est proche d'une certaine « vérité » du monde, et n'est pas, par conséquent, discutable<sup>220</sup>. Cet actant central qu'incarne le présentateur, symbolise en cela une preuve d'authentification des informations. Ce regard adressé nous fournit le point de départ de notre réflexion autour de l'énonciation propre aux informations télévisées. Nous allons en effet traduire les diverses marques qui composent l'actorialisation, qui, au sein des informations télévisées, est particulière. Pouvant se définir, selon Greimas, comme une des composantes de la mise en discours, fondée sur les opérations d'embrayage et de débrayage, l'actorialisation nous permet de mettre en avant les différentes couches énonciatives générant les identités/altérités des actants, selon les rôles actantiels et thématiques de chacun. La particularité des informations télévisées est *de facto* liée aux diverses strates énonciatives qui construisent, selon leur articulation, des univers de croyances dépendants de la relation proposée entre identité et altérité. Des mouvements de va-et-vient permettent, à titre d'effets, une relation plus ou moins distante entre le public et les actants du discours.

---

<sup>220</sup> Pour notre réflexion, nous adoptons un point de vue : celui que le discours d'information télévisé constitue un discours « autoritaire » (au sens de Bourdieu). Cette « croyance » est pour nous utile dans la mesure où elle alimente le contrat de communication médiatique. Considérant que la télévision ne permet pas de réponse au sein du processus communicatif, le journal d'information ne constitue pas, pour ainsi dire, une communication dans son acception restreinte. Néanmoins, pour que l'on puisse la concevoir ainsi, l'autorité est nécessaire afin de légitimer cette *non réponse* par la construction d'un savoir, puis d'une opinion.

### Les couches énonciatives :

Au sein de l'énonciation énoncée, l'instance médiatique (et institutionnelle) est soutenue par une doxa qui légitime sa parole (par sa stabilité au sein de la programmation), et peut se fragmenter en plusieurs niveaux. Le premier étant comme nous l'avons évoqué plus haut, le « méta-énonciateur », incarné par le présentateur, lequel joue le rôle central. À la fois pivot énonciatif et centre déictique, il offre l'accès aux diverses strates énonciatives des informations. Si le *je* verbal est absent<sup>221</sup>, mais presque omniprésent visuellement/oralement, la posture du présentateur et notamment le regard adressé implique comme nous l'avons relevé, un simulacre de communication : il définit donc un couple *je/tu*. Le *tu* étant donc logiquement présupposé, par la direction du regard, comme le public et les téléspectateurs. Parfois ce *tu* est verbalement suggéré par certaines propositions telles que « (avant de se quitter... ) », ou parfois posé par le pluriel de politesse (« comme vous pouvez le voir sur ces images... »), mais nous verrons par la suite, quelles en sont les conséquences. Le passage de l'instance d'énonciation à celle d'énoncé, soumise à une opération de débrayage, constitue la non-personne, le *non-je* (*il*) qui, dans les informations télévisées, est fondamentalement élaborée par tous les actants de l'énoncé (dont les journalistes/reporters). Verbalement, cette opération de débrayage actantiel met en place, généralement dès le début, et de manière très claire, l'identification des différents personnages : « *Les habitants du sud de la Thaïlande...* », « *...une touriste surplace raconte...* ». Dès lors, la simple dénomination suffit à éveiller le *non-je*. Visuellement, ce sont les divers procédés de monstration qui se chargent de cette opération. Au sein de l'énoncé, et plus principalement des reportages, les journalistes, reporters et correspondant constituent visuellement ou oralement (*voix off*) les délégués de l'instance médiatique, qui s'imposent comme un corps institutionnel. S'engage alors une relation d'appartenance entre ces divers actants et le méta énonciateur, ils lui sont, comme le précise Guy Lochard, secondés. La question de l'identité est ainsi posée car d'une part, la *non personne* devient le *Tu* (dans le cas où le direct permet des questions réponses entre le présentateur et un journaliste hors studio), d'autre part, ce *il* peut devenir un *je* narrataire au sein d'un énoncé récursif et autonome, constitutif d'un reportage thématique. L'emploi des pronoms est en cela un mode d'attachement ou au contraire de détachement à une *identité* commune. Sans entraîner d'embrayage<sup>222</sup>, certains pronoms personnels et

---

<sup>221</sup> Le présentateur évite de parler à la première personne.

<sup>222</sup> Pour J. Courtés, le passage de l'instance de l'énoncé à celle de l'énonciation est impossible car le premier existe justement par la négation de la seconde. Autrement dit, le débrayage consiste à nier la pondération *ego, hic et nunc* propre de l'énonciation afin de s'en distinguer.

possessifs provoquent une dynamique entre identité et altérité au sein du dispositif énonciatif. La phrase souvent utilisée par le présentateur lançant le reportage : « ... *de notre correspondant surplace* » soulève l'équivocité des pronoms, ici *notre* peut soit représenter l'énonciateur et l'énonciataire, soit placer l'énonciateur au sein d'un collectif énonciatif dont il serait le porte-parole. Si l'on accepte cette dernière option, la concession hiérarchisée des identités modifie<sup>223</sup> l'*ego* de l'énoncé, qui devient de ce fait étendu et non restreint au seul présentateur. L'identité professionnelle (correspondant étant un statut professionnel) et donc institutionnelle est *de facto* explicite, englobant dans un *ego*, non pas le présentateur et le correspondant, mais le présentateur et l'institution professionnelle à laquelle il appartient logiquement. Néanmoins, le dynamisme de l'identité peut être suscité également par l'emploi d'un *nous* englobant l'énonciataire. Dans la phrase « *Comme nous allons le voir sur ces images...* », le pronom personnel représente l'énonciateur et l'énonciataire. Il les place d'ailleurs tous les deux au sein d'une même temporalité. La pluralité des couches énonciatives décrit la présence d'un corps médiatique plus ou moins extensible et dont sa polymorphie dépend de la diversité des discours rapportés, ayant trait à autant d'identités différentes. Toutefois cette complexité parie également sur la distribution des déictiques sonores et visuels au sein du discours. Dans l'énoncé, la *non-personne* que constitue l'ensemble des journalistes<sup>224</sup>, devient par le reportage et selon le principe de récursivité<sup>225</sup>, une personne effective, en tant qu'énonciateur. À ce titre le regard adressé à la caméra par le reporter surplace confère au présentateur (ou par extension à l'identité institutionnelle) ou à l'énonciataire (logiquement présupposé qu'incarne le téléspectateur), le statut d'un *tu*. Le premier cas est généralement explicite lors d'une liaison en duplex ou implicite lors de la conclusion d'un reportage où le journaliste répond à la thématique lancée par le présentateur. De même, les *autres*, c'est-à-dire à la fois les invités, et les personnages montrés au sein de l'espace-temps événementiel, peuvent à leur tour devenir le *tu*, c'est-à-dire un énonciataire au sein de l'énoncé. C'est le cas lors des interviews en studio, hors studio, les micros trottoirs... Au sein du reportage, la *voix off* qui domine, constitue les traces d'un narrateur, alternant son récit et des morceaux d'interviews, qui interviennent comme des réponses, des illustrations, des commentaires ou des preuves. Néanmoins, si l'institution médiatique peut tenir lieu d'un corps incarné par plusieurs personnages, tous n'intègrent pas

---

<sup>223</sup> Nous précisons qu'il s'agit d'un effet de sens

<sup>224</sup> Explicitement cités par leurs noms avant le lancement du reportage

<sup>225</sup> Il s'agit de la possibilité pour une unité, de se retrouver dans une hiérarchie à des niveaux différents. Pour plus de détail, voir le chapitre « structure spatiotemporelle ».

obligatoirement ce statut professionnel, mais interviennent pour participer au jugement épistémique du discours.

### 3.1.2). La pluralité des voix : rôles véridictaires des actants

Les différentes couches énonciatives dégagent autant de voix dépositaires d'un rôle précis au sein du récit audiovisuel, qui pour paraître *vrai*, traduisent le savoir sur l'événement selon différentes modalités, lesquelles font intervenir au sein du récit la description, le témoignage, l'expertise, le point de vue, etc. À ce niveau, nous sommes dans une approche rhétorico-pragmatique de l'énonciation, dans la mesure où la détermination des identités au sein de l'énonciation implique des effets véridictaires par un procédé de validation du savoir. Lequel s'acquiert en vertu d'opérations de certification, de constatation ou de vérification selon le type de personnage intervenant. Dans cette polyphonie qui participe à l'élaboration « fractale » de l'événement, André Petitjean<sup>226</sup> s'appuie sur les réflexions de Genette sur la relation entre le narrateur et la diégèse pour distinguer l'énonciateur absent de ce qui est énoncé – l'hétéro-énonciateur – (le journaliste par exemple), et l'énonciateur présent comme personnage – l'homo-énonciateur – (les témoins, les victimes...). Il distingue également les énonciateurs qui participent « à la lisière » de l'événement, qu'il appelle les para-énonciateurs. Dans notre approche, nous souhaitons décliner ces actants en fonction de leur statut conféré par l'instance médiatique, dans la mesure où ces identités participent au développement du processus véridictaire. Nous distinguons ainsi quatre rôles principaux :

- Le reporter : Omniprésence

Plongé au sein d'une concurrence accrue, le journal télévisé doit rapporter les événements du monde (conformément à l'agenda médiatique), qui se sont déroulés dans des espaces proches ou lointains par rapport à celui dans lequel se trouve l'instance de réception. Pour maintenir une certaine crédibilité, et une certaine autorité quant au savoir sur le monde, le média doit ainsi garantir une présence au sein de l'espace événementiel. Celle-ci peut être représentée visuellement par un délégué de l'instance énonciative (reporter, journaliste), qui évolue ou non au centre de la scène. Dans l'image 20, l'instance



---

<sup>226</sup> A. Petitjean. Les faits divers : polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle. In: *Langue française*. Vol. 74 N°1. La typologie des discours. pp. 73-96. [en ligne] : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr\\_0023-8368\\_1987\\_num\\_74\\_1\\_6436](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1987_num_74_1_6436). Consulté le 02 septembre 2009.

énonciative déléguée s’affiche clairement au cœur du terrain. Parfois le second plan permet d’identifier le terrain même si celui-ci n’est pas celui de l’événement strict comme sur l’image 21.

Image 20	Image 21
	
RTP – 26/12/04 - 48 :03	FR2 – 27/12/04 - 16 :19

Puisque le journaliste n’est pas dans le studio, l’imaginaire peut l’identifier comme étant plutôt proche de la scène événementielle. La présence du reporter peut être suggérée par un micro, c’est souvent le cas des chaînes étrangères comme dans l’image 20, 23 ou de l’image 22 qui est transmise par l’intermédiaire d’une autre source d’information (Reuter). Le reporter peut également être évoqué uniquement par une présence phonique (*voix off*), c’est le cas de la plupart des reportages, mais qui peuvent être traversés par les divers modes de présence que nous venons d’évoquer.

Image 22	Image 23
	
FR2 – 28/12/04 - 7:30	CNN part 15 - 6 :45

Dans cette perspective l’instance énonciative est, au sein du reportage ou d’une liaison en direct, plus ou moins suggérée, plus ou moins impliquée visuellement. Une présence visuelle fortement marquée peut renforcer des effets d’authenticité et également encourager l’impression de proximité entre l’instance médiatique et les personnages de la scène événementielle. Enfin le reporter peut s’effacer au profit d’une vue en continue et *quasi* statique sur un objet, tel que l’ont produit la plupart des chaînes, lors du 11

septembre avant pendant et après l'assaut des avions sur le WTC<sup>227</sup>. Dans ce cas, les images montrent le monde de manière continue, et en synchronie avec lui, ne permettant pas d'autres commentaires que ceux purement descriptifs, et parfois même abolissant la voix du présentateur, lors de la chute de la deuxième tour en direct.

▪ L'expert : omniscience


Toujours en rapport avec la visée de crédibilité, le journal d'information fait intervenir en guise d'expertise, certains actants mis en scène de manière à s'approprier les valeurs de « vérité » de cette acuité professionnelle. Qu'il s'agisse de politique, d'économie, de science de la vie, de la terre ou de l'univers, les thématiques développées au sein du journal télévisé s'affichent dans la pluralité. Comme preuve véridictoire, certains actants sont ostensiblement identifiés de manière à valider le savoir d'une spécialité, à travers un statut qui leur est déterminé verbalement ou visuellement soit par dénomination soit par inférence au sein d'un *topic*. Par dénomination, le statut social du personnage est clairement catégorisé comme le représentant légal d'une spécialité, garant de l'autorité compétente en matière de savoir. Dans ce cas, l'expert n'a nul besoin d'être placé en situation ou de s'identifier visuellement pour que la validation s'opère. Habituellement transformé au sein même de la séquence qui s'y réfère, le discours verbal de l'expert est déstructuré (les marques du coupage/montage sont généralement clairement identifiables) puis reconstitué. Il est en quelque sorte « trivialisé », c'est-à-dire réduit à des formes prédicatives, la plupart du temps à des phrases simples et courtes. Le temps journalier alloué au journal télévisé étant une contrainte de densité de contenu, cette simplification se traduit par une mise en vulgarisation dans laquelle subsistent les principaux/généraux axes de l'événement. Elle ne laisse pas le temps aux téléspectateurs de réfléchir, elle réduit la densité informationnelle de l'expert à des données tantôt globalisantes, tantôt particularisantes, etc. Lorsque l'expert est invité sur le plateau<sup>228</sup>, il s'engage au sein même du corps institutionnel, lequel est aussitôt investi de valeurs d'authentification. Aux côtés du présentateur, il partage l'espace institutionnel, revêtant un statut de *professeur* (au côté du *maître de cérémonie* que représente le présentateur) soulevant l'importance accordée au thème dont il est question. Dans l'image 24,

---

<sup>227</sup> Une vue par plan unique fixée sur les deux tours jumelles en feu, a dominé la majorité du temps alloué ce jour-là au journal télévisé, pour nombres de chaînes télévisées.

<sup>228</sup> Le cas habituel des économistes ou politologues, par exemple, ou le cas d'un spécialiste en géologie marine, lors du tsunami asiatique de 2004 par la chaîne RTP

l'identification est doublement réalisée : par le verbal et le visuel du bandeau bleu (Prof. Antonio Ribeiro - Géologue/Université de Lisbonne)

Image 24	Traduction du dialogue <sup>229</sup>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>présentateur</i> : « C'est une magnitude inédite qui a été enregistré, presque la magnitude maximum sur l'échelle de Richter, comment sont provoqués des séismes de cette ampleur, c'est la question qui me permet d'engager une discussion avec le professeur A. Ribeiro, Géologue de l'université de Lisbonne... Bonsoir ... professeur, comment obtient-ont des séismes de cette ampleur ? 8,9 sur l'échelle de Richter. »</li> <li>- <i>Expert</i> : « Ce qui se passe, c'est qu'il s'agit d'un séisme dans une zone de <u>subduction</u>, où la croute externe de la terre, la <u>lithosphère océanique</u>... plus dense, se place en dessous de la <u>lithosphère continentale</u>, plus chaude et moins dense... et donc... »</li> <li>- <i>présentateur</i> : « où se confrontent deux plaques tectoniques dans cette zone... »</li> <li>- <i>Expert</i> : « Il y a une convergence des deux grandes plaques tectoniques, et dans cette zone de convergence, les séismes peuvent atteindre des profondeurs de l'ordre de 600 km, et donc l'espace de rupture, l'espace disponible pour la rupture est très élevé. »</li> </ul>
RTP – 26/12/04 - 16 :10	


Du point de vue de la figure visuelle du personnage, la prestance s'appuie sur des stéréotypes ou archétypes, lesquels participent à l'élaboration identitaire et certificative des invités et de leur rôle dans le récit. Au sein de l'image 24, le statut et la profession sont également certifiés par le lexique qui traduit la spécification d'un domaine : « subduction », « lithosphère »,... En termes « Bourdieusiens », nous dirions que son lexique atteste de son statut social mais également de son rôle dans le champ social. Ces signes alimentent le processus véridictoire qui se complète par une mécanique d'acquisition d'éléments du savoir (par exemple nous apprenons que la croute externe de la terre est appelée lithosphère...) témoignant une différence de connaissance entre l'expert et le public. D'un point de vue purement doxique, le professeur, le scientifique, le savant est celui qui est censé saisir ou approcher la « vérité », il est donc en mesure de confirmer, d'appuyer et de développer le savoir relatif à une information : il est l'autorité compétente. Comme le présentateur se place dans un niveau de savoir inférieur (il ne sait pas, il pose simplement la question) la présence de l'expert sur le plateau se révèle *évaluative* par rapport à l'événement.

Dans le cas où dans un reportage l'expert est représenté de manière déductive, c'est-à-dire que certaines traces visuelles illustrent un type de profession en particulier, la mise en

<sup>229</sup> Version originale de la transcription disponible p. 455



scène déclenche au sein d'un thème, un *topic* dans lequel l'actant investit la fonction de « source légitime » du savoir. Dans l'image 25, l'homme interrogé ne comportant aucune trace visible du domaine dans lequel il expertise, la prise de vue s'est déroulée, dans la mesure du possible, de sorte que certains éléments constituent un ensemble isotopique organisé autour du thème de la géologie ou de la sismologie.

Image 25	Transcription
	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Voix Off</i>: Une vague gigantesque naît d'un tremblement de terre hors du commun, celui qui a ébranlé la région de Sumatra dimanche matin a atteint une magnitude de 9 sur l'échelle de Richter, la quantité d'énergie dégagée à cet instant fut énorme.</li> <li>- <i>Voix in (Expert)</i>: Le tremblement de terre représente sans doute des millions si ce n'est des milliers de fois l'explosion nucléaire d'Hiroshima, ce sont des quantités d'énergie qu'on a du mal à imaginer et que l'homme ne sait absolument pas produire.</li> </ul>
FR2 – 28/12/04 - 26 :28	

Nous discernons un globe terrestre au premier plan ainsi que deux affiches probablement volcanologiques ainsi qu'un morceau de panneau dans lequel sont attachés des papiers appelant à un univers d'étude (on aperçoit des graphiques). Par cette mise en scène visuelle, seule la thématique dans laquelle l'homme exerce est évoquée, car son statut et sa profession sont clairement identifiables par le bandeau d'indication : « Vincent Courtillot, géophysicien, directeur de l'institut de physique du globe ». Les titres *Géophysicien*, et *directeur* lui donnent un statut autoritaire quant au savoir, c'est à dire que ces statuts élevés justifient le contenu de sa parole. Ce qu'il dit est à supposer comme vrai dans ce discours. La comparaison entre l'énergie véhiculée par le tremblement de terre et l'explosion de la bombe atomique permet de vulgariser l'intensité des forces produites par ce phénomène naturel, tout en étayant les valeurs « professorales » du personnage. En cela un degré d'importance est conféré à l'information, qui lui permet de creuser un niveau de profondeur « pathémique » nécessaire à la l'émergence de l'information d'urgence. Néanmoins, dans la mesure où la *voix off* du journaliste se place dans une position presque d'égalité quant au savoir (il résume les paroles de l'expert avant son intervention), c'est-à-dire qu'il donne l'image de celui qui sait tout, la présence de l'expert intervient comme une preuve véridictoire, comme une *certification*, voire une attestation visuelle de paroles énoncées préalablement par le journaliste. C'est également le cas lorsque par exemple, au sein d'un thème lié à la médecine, un homme en blouse blanche engage un *topic* du type

« laboratoire de recherche » (ou hôpital selon l'environnement sémiotique qui l'entoure), dans lequel, conformément au contrat de communication<sup>230</sup>, il est dépositaire du savoir lié au thème, dont il est pour ainsi dire le *certificat*. Une escapade inférentielle, comme le prononcerait Eco, est ainsi engagée à partir de ce centre énonciatif (lorsqu'il est amené à parler, il s'instaure comme un *je* qui sait) que représente l'homme en blouse blanche, permettant de sanctionner les identités possibles hors du texte (par expérience ou par contact intertextuel). En effet, la blouse blanche seule ne suffit pas à l'identification du « savant », mais participe à l'élaboration d'un noyau sémiotique relatif à une identité source du savoir : le praticien est institutionnellement celui qui *accrédite* le savoir par l'expérience.


▪ Le *Quidam* : fonction de témoignage

Cet actant, généralement appelé à témoigner lors des reportages, participe à la visée de véridicité du discours d'information dans la mesure où il propose un ancrage réflexif entre son point de vue et celui du présentateur (ou autre actant qui lui est secondé). Généralement, les propos du citoyen valident le contenu discursif des journalistes à travers le récit de son vécu ou son avis personnel. Cet ancrage réflexif entraîne une cohérence sémantique plus ou moins nuancée entre les différents points de vue et peut s'exprimer par :

- Une focalisation sur l'événement : Le personnage propose un certain angle de vue de l'événement, il permet (parfois) de donner des informations plus ou moins pertinentes qui n'ont pas été dévoilées par les journalistes. Comme lors du 11 septembre, certaines personnes interviewées expliquaient : « *Il y a eu plusieurs explosions* », déclenchant ainsi plusieurs interrogations quant aux causes de l'événement, ou encore dès les premiers instants lorsque l'instance médiatique ne savait pas réellement ce qui s'était produit. Dans l'exemple suivant (image 26), le témoin apporte un point de vue sur l'événement et permet de combler le manque d'informations précises, en raison de l'instantanéité des faits.

---

<sup>230</sup> L'objet du contrat de communication médiatique étant en finalité la constitution d'un savoir

Image 26	Traduction du dialogue <sup>231</sup>
	<p>- <i>Journaliste</i> (Jim Rayan - WNYW) : Avez-vous vu ce qui s'est passé ? Avez-vous vu ce qui s'est passé ? Que s'est-il passé ?</p> <p><i>Témoin</i> : J'étais dans le «<i>Path train</i>»<sup>232</sup>, et il y a eu le bruit d'une immense explosion; tout le monde est sorti. Une grande partie du bâtiment a été soufflée autour du 80<sup>ème</sup> étage.</p> <p>- <i>Journaliste</i>: Il a été frappé par quelque chose ou cela venait de l'intérieur ?</p> <p>- <i>Témoin</i>: <u>de l'intérieur</u>.</p> <p>- <i>Journaliste</i>: <u>de l'intérieur</u>.</p> <p>- <i>Témoin</i>: parce qu'on aurait dit que tout a été éjecté. Toutes les fenêtres ont été éjectées, tous les papiers.</p> <p>- <i>Journaliste</i>: Qu'y a-t-il sur le trottoir ?</p> <p>- <i>Témoin</i>: <u>Je n'ai rien vu</u>.</p> <p>- <i>Journaliste</i> : il y a des blessés ? vous savez ?</p> <p>- <i>Témoin</i> : Je n'ai rien vu, je me suis mis à courir, et tous les passagers du train se sont mis à courir. <u>Je ne sais pas si quelqu'un a été blessé</u>, mais je suppose que oui parce que les fenêtres ont été soufflées.</p> <p><i>Journaliste</i>: Merci</p>
CNN part1 – 04 :51	

Le processus véridictoire est dans ce cas validé par un « accord mutuel » entre la narratrice et le narrataire constitutifs du cadre énoncif du discours de CNN. Cet accord, que nous pourrions appeler « contrat tacite de véridiction » se manifeste par une mécanique modale du *croire*. Le journaliste valide le contenu propositionnel de la jeune femme (par la répétition : « *de l'intérieur* ») dans la mesure où les deux sont plongés dans le même cadre spatio-temporel que l'événement, que celui-ci est extrêmement réduit par le direct dans lequel il se trouve, mais surtout parce qu'il est représenté dans une posture de degré zéro du savoir (comme le téléspectateur), comme tout nouvel arrivé sur les lieux. La jeune femme est alors en position dominante, dans la mesure où elle raconte qu'elle revient du World Trade Center, elle narre son vécu, et rien n'est capable de contredire ses propos compte tenu de la pauvreté informationnelle de l'instance médiatique à cet instant de l'émission (énonciateurs et délégués). L'implication, en termes sémantiques, de ce type de séquences prises sur le vif semble moins concentrée sur la véridicité du contenu propositionnel que sur l'effet « focal » qu'elle provoque, puisqu'il s'agit des premières images du terrain, relativement proches de l'événement. En effet, le contenu de son témoignage étant pratiquement vide, celui-ci n'enseigne guère au journaliste, ni aux téléspectateurs. Sa présence se justifie par la position spatiale qu'occupe le journaliste : le

<sup>231</sup> Version originale de la transcription disponible p. 458

<sup>232</sup> Train qui relie New York à New Jersey, probablement un équivalent du R.E.R

*non-ici* du studio, qui devient l'*ici* du terrain, de l'énonciation déléguée. Par conséquent, la focalisation de l'événement peut s'exercer aussi bien par la narration que par le visuel, qui dans certains cas peut substituer le récit. Cette catégorie occulte la plupart du temps le *je* de l'énonciation au profit ou d'un *il(s)* qui relève plus de la narration comme sur cet exemple tiré des informations du tsunami (FR2 – 26/12/04 - 02 :20)

- *journaliste* : « Au Sri Lanka, ou dans le sud de l'Inde, c'est une déferlante qui a tout emporté, comme en témoigne cette touriste française. »

- *Touriste française* : « La mer a recouvert une partie de la cote, en fait, et tout le long de la plage, les petit bungalows, les hôtels n'y en a plus, ça a été complètement ravagé, des petits bateaux de pêcheurs sont arrivés dans les baraquements, enfin euh c'est un désastre total sur la côte. »

Ce pouvoir focal sur l'événement, qui confère à l'information un statut *original*, est largement exploité par les médias notamment lors de grandes couvertures, afin par exemple de se différencier des autres chaînes au sein du marché de l'information. L'exploitation de ce caractère *inédit* est d'ailleurs remarquable à travers les nombreuses redondances des séquences d'interviews de personnages fuyant la zone du WTC.

- Une intrusion du privé dans le public : Le témoin peut être amené à donner son propre avis au journaliste, c'est le cas notamment des micros-trottoirs, ou à raconter ce qu'il a vécu au sein de l'événement. Dans le deuxième cas, c'est cette histoire personnelle, cette tranche de vie qui paraît prévaloir au sein du récit, plus que les faits de l'événement à proprement parler. Par exemple lors du tsunami asiatique de 2004, nombre de témoins racontent comment ils ont vécu le raz de marée, comme cet exemple tiré du journal de France 2 (FR2 – 26/12/04 - 06 :52) qui donne la parole à une touriste française (Astrid) dans la région touchée par la catastrophe.

- *Présentatrice* : Astrid bonsoir vous êtes touriste française, vous êtes parisienne, vous vous trouvez dans cette région, racontez-nous ce que vous avez vu ce matin.

- *Astrid* : ben écoutez, nous on était sur une petite île donc au nord de Koh Lanta qui est sur euh... qui est dans la partie qui a été ravagée, euh... une petite île pas très touristique et on était donc sur la plage vers 10 heures et demi - 11 heures ce matin, on a vu l'eau se faire aspirer vers le large heu... et ensuite on a vu une traînée blanche à quelques kilomètres, on a commencé à comprendre que c'était une vague, et on savait pas du tout ce qui se passait euh, jusqu'au moment où la vague était plus proche on s'est aperçu qu'elle allait très très très vite tout le monde a commencé à courir, euh le problème c'est que c'est très plat et après ça part en jungle plus élevée et que dans la jungle on ne pouvait voir que l'eau à travers les... on avait plus du tout de visibilité on voyait l'eau qu'à travers les arbres donc c'était très très... une énorme panique euh et puis ça a stagné, l'eau est redescendue, donc les locaux, les gens ont commencé à retourner voir un petit peu ce qui se passait euh beaucoup de bungalows ont été détruits et là une deuxième vague est arrivée qui a été vraiment dévastatrice, euh elle a vraiment balayé tous les bungalows, même les hôtels en dur ont été complètement détruits.

- *présentatrice* : c'était une vague de combien à peu près Astrid ?

- *Astrid* : pardon ?

- *Présentatrice* : c'était une vague de quelle hauteur environ ?

- *Astrid* : je peux pas vraiment vous dire parce que moi j'ai commencé à courir quand elle était quand même un petit peu loin mais je pense qu'elle devait faire 15 mètres, mais elle venait vraiment de très très loin et elle était très très rapide

- *Présentatrice* : Et donc vous vous êtes sauvés dans la mont... dans la forêt ?
- *Astrid* : Voilà et comme ça monte, c'est très plat, les plages sont très très plates mais après ça monte c'est assez rocailleux, donc on a eu de la chance que ça s'est arrêté là parce qu'on savait pas en fait à quel moment ça allait s'arrêter, et les thaïlandais quand même étaient plus courageux, ils étaient plus proches de l'eau, nous on a vraiment couru, mais ils nous ont rassurés, ils se sont occupés de nous super bien.
- *Présentatrice* : beaucoup de touristes occidentaux disent qu'ils ont tout perdu, leurs papiers, leur passeport, leur argent, évidemment leurs bagages, c'est votre cas aussi ?
- *Astrid* : euh non, en fait nous on était sur le départ, on a eu beaucoup de chan... enfin on a réussi à trouver un bateau, parce que les thaïlandais se sont très... organisés ensuite pour vous véhiculer mais c'était pas vraiment un rapatriement, on a réussi à aller jusqu'à Krabi Town qui a été touchée apparemment partiellement sur Ao Nang, les côtes Ouest, et là on a effectivement rencontré beaucoup de touristes qui se rapatriaient plus ou moins eux-mêmes sur le continent et qui témoignaient de leur expérience et effectivement la plupart ont tout perdu, ils étaient, tout était dans leur bungalow et ils ont perdu passeport, ils sont obligés de retourner à Bangkok, nous on a vraiment eu de la chance parce qu'on était sur notre départ, donc les bagages étaient déjà en hauteur, on avait nos sacs avec tout, on a eu beaucoup beaucoup de chance
- *Présentatrice* : Merci merci beaucoup Astrid d'avoir témoigné et bon courage sur le chemin du retour, merci d'avoir été avec nous ce soir

Le témoin se met en scène, au cœur de l'événement, alors que dans la focalisation (premier paragraphe) il met en scène l'événement au cœur de son histoire. Cette intrusion du privé dans le public est gage de « vérité » dans la mesure où elle est déléguée à l'expérience *in vivo* d'un personnage, garant de l'authenticité des faits. Dans l'exemple issu du texte du tsunami, le couple *je/tu* de l'énonciation dans son ensemble, qui dans le cadre du discours d'information télévisé, est constitué par le présentateur et le public (grâce au regard adressé), est embrayé dans l'intervention par téléphone, sur le personnage d'Astrid qui devient à son tour énonciataire. Elle est clairement identifiée dès le début de l'interview à travers les déictiques et les qualificatifs : « vous êtes touriste française, vous êtes parisienne », récusant l'altérité qu'il peut exister entre cette personne et le public, et réduisant le cercle de l'espace social englobant ces deux instances. Le personnage interviewé est également identifié par les déictiques spatiaux (*non-ici* du studio) « vous êtes dans cette région » et temporels du présent (*maintenant*) suggéré par le bandeau « direct par téléphone ». Astrid est à la fois énonciatrice (repérable par le présent et la deuxième personne implicite, du verbe « Ecoutez »), mais aussi narratrice par exemple à travers l'imparfait qui dénote un temps récursif et plaçant le *non-maintenant* du présent de l'énonciation. Au sein du récit, cet exemple nous place derrière les yeux de la narratrice Astrid qui dès les premières paroles expose les faits constitutifs de son histoire personnelle au sein de l'événement. Certains pronoms témoignent de cette expérience intérieure : l'emploi du pronom *on*, du pronom tonique *moi* (« *moi j'ai commencé à courir* ») et *nous* (« *nous on a ...* »). Dans ce passage, ce n'est pas uniquement les faits (au sens mécanique) qui sont décrits, il s'agit également de la disposition cognitive (« *on a commencé à comprendre...on savait pas du tout ce qui se passait* »), et des évaluations subjectives

(« très très très...on a eu beaucoup beaucoup de chance...ils se sont occupés de nous super bien... »). L'intervention de la sphère privée au sein de la sphère publique apporte non seulement une information supplémentaire et inédite mais ajoute également une pièce au puzzle événementiel qui en définitive est toujours construit en dernière instance par le téléspectateur. Elle engage un différent angle de vue sur l'événement, et la réduction de la distance focale (la narratrice qui focalise le récit sur elle-même) est susceptible d'employer des effets pathémiques dans la mesure où le narrateur prend la place du média, il est pour ainsi dire, le médiateur de l'événement. Se crée alors un lien étroit entre le téléspectateur et le personnage du récit et donc de l'événement : plus le narrateur (le personnage interviewé) abolit les distances au sein de la sphère socioculturelle, plus ce lien se resserre. Par conséquent, ce récit personnel paraît exclusif, non seulement pour le média, mais aussi pour le téléspectateur qui crée ainsi une relation de proximité, d'intimité avec l'événement, à travers un média caché derrière le masque d'un personnage privé. Cette catégorie met en avant l'exhibition de la vie privée, alors que la catégorie suivante appuie sur le voyeurisme.

- Une intrusion du public dans le privé : Ce mode de témoignage consiste à la révélation des faits à travers une vue au sein d'un univers privé, inconnu, caché. C'est le cas par exemple lorsqu'une caméra cachée dévoile un marché frauduleux, ou lorsqu'un reportage met en scène, en guise d'exemple subsumé, la vie particulière d'un personnage. L'exemple le plus simple serait celui d'un reportage sur le pouvoir d'achat des français, dans lequel la vie d'un personnage se construit par des tranches de vies dans lesquelles sont montrées les difficultés du quotidien : « *Madame X, comme beaucoup de français, vit sous le seuil de pauvreté* ». Cette fonction de témoignage accordée par l'instance médiatique est d'autant plus importante lorsqu'aucune présence médiatique n'a été possible surplace, le personnage devient délégué du média. La rareté des témoignages appuie la valeur de « nouveauté » de l'information.


#### ▪ Le personnage public: leader d'opinion

Pouvant se définir comme un acteur de la scène publique, c'est-à-dire que son rôle est déterminé et reconnu par un grand nombre au sein du tissu social, le personnage public peut être considéré comme un leader d'opinion, suivant l'approche communicationnelle du *two step flow*<sup>233</sup>. Selon Katz et Lazarsfeld<sup>234</sup>, l'opinion publique est moins influencée

---

<sup>233</sup> Approche selon laquelle la communication médiatique est indirecte, elle passe par un réseau de « guides », des leaders d'opinions, influents pour un groupe social. Cette approche empirique, souvent utilisée dans la logique interactionnelle intègre pleinement la structure du social.

directement par les médias qu'indirectement, par le biais des leaders d'opinions. Au risque de nous éloigner de notre perspective, et de nous engager au sein des disciplines connexes (sociologie de la communication), il est néanmoins nécessaire d'admettre, qu'au sein des couches énonciatives du journal télévisé, se construit l'identité des actants par rapports à des valeurs plus ou moins ancrées par le social. Au sein du discours d'information télévisé, l'incidence véridictoire des propos des leaders d'opinions dépend de leur « fonction » qui est déterminée par une certaine notoriété au sein de la sphère publique. Prenons l'exemple de Nicolas Hulot invité lors d'une thématique autour du réchauffement de la planète : nous ne discutons pas de sa notoriété et de toutes les divergences dont elle peut faire l'objet, néanmoins au sein du discours, ce personnage manifeste une fonction du type « certificat » des propos avancés au sein du thème de l'écologie, en raison d'une « autorité » (en termes de savoir) conférée par la sphère médiatique et de sa présence dans l'espace public. Ce nom personnel bénéficie d'une valeur de garantie au sein d'un thème particulier qui dans notre exemple s'intéresse à tout ce qui constitue la vie de la terre, et la protection de l'environnement. La présence du personnage public participe non seulement à la véridicité de l'information mais aussi au principe de sérieux, comme en témoigne l'extrait suivant tiré du corpus du tsunami.

Image 27	Transcription
	<p>- <i>Présentatrice</i> : En direct avec nous de Colombo Michel Barnier, le ministre des affaires étrangères, merci d'être avec nous ce soir bonsoir... Vous, qui êtes surplace depuis quelques heures déjà, comment évaluez-vous la situation sanitaire au Sri Lanka?</p> <p>- <i>M. B.</i> : Ecoutez c'est une tragédie vous le voyez avec toutes ces images qui défilent sur votre antenne, une tragédie humaine, humanitaire, et économique, écologique qui a touché ce pays comme tous les autres de la région mais ici c'est un petit pays il y a 19 millions d'habitants, un million et demi d'habitants ont perdu leur logement, les trains ne circulent plus les écoles les hôpitaux ont été détruits, vous avez vu cette extraordinaire tragédie de ce train, qui a été basculé par une vague avec sans doute 1500 personnes qui ont été tuées, j'<u>ai vu</u> la présidente de la république tout à l'heure j'<u>ai vu</u> les français, qui sont ici regroupés à Colombo, que nous allons ramener demain vers Paris, j'<u>ai vu</u> des blessés aussi, donc une vraie tragédie qui justifie le signal de solidarité que le président de la république, que le gouvernement français ont voulu faire, non seulement avec les mots que je peux prononcer ici vis-à-vis des sri-lankais mais aussi avec des gestes, de l'action, avec des soutiens humanitaires, du matériel, [...]</p>
FR2 - 28/12/04 - 20 :40	

<sup>234</sup> Cf. Lazarsfeld, P.F., Berelson, B. & Gaudet, H. *The People's Choice: How The Voter Makes Up His Mind in a Presidential Campaign*. New York: Columbia University Press, 1944.

Dans cet exemple, qui est le cas d'un personnage politique en charge du ministère des affaires étrangères, le processus de véracité est opéré par le pouvoir symbolique d'un tel statut, renforçant le poids de l'événement ainsi que le sérieux des informations. Le discours de Michel Barnier constitue un résumé régional (du Sri Lanka) des conséquences du tsunami, il n'apporte pas d'information supplémentaires, mais il témoigne de la gravité de la situation. Faisant figure d'autorité compétente en matière d'évaluation, il insiste sur l'intensité dysphorique, en marquant son vocabulaire par des adjectifs subjectifs et par la quantification des dégâts. Il fait part de son témoignage par une redondante marque de présence « j'ai vu » qui le place dans une position de médiateur-évaluateur. Il assure donc la conformité de l'événement et participe à la saillance ou à la particularisation de l'information d'urgence (par le moyen d'une description quantifiée et subjectivée), parmi le continuum informationnel quotidien. Cette gravité étant soutenue de manière *officielle* par des exemples qu'il insère dans son récit (j'ai vu la *présidente de la république*,...), le leader d'opinion « défictionnalise » le récit médiatique en envisageant des actions futures (nous allons ramener...). Toujours au sujet du tsunami mais par la chaîne portugaise RTP, un reportage diffuse (par l'image et par traduction simultanée) l'appel à l'aide du Pape Jean-Paul II. Son rôle au sein de la société étant déterminé par l'institution qu'il incarne, il se traduit dans la structure du discours télévisuel, par une valeur véridictoire issue de l'univers socioculturel. Le rôle de l'église au sein de la société étant de transmettre la « vraie parole » (pour ceux qui l'acceptent), ces croyances intègrent la structure sous forme d'une identité « autoritaire » qui garantit l'importance à accorder à l'événement. La présence d'un leader d'opinion peut également appuyer les effets pathémiques, ou plus précisément, soutenir la légitimité émotionnelle que l'événement provoque. En somme l'utilisation d'acteurs reconnaissables comme personnages publics *officialise* la parole médiatique, et du point de vue scientifique, soutient l'importance de la dimension culturelle au sein de l'analyse des discours. La structure actantielle et les rôles véridictaires qui lui sont distribués se fondent sur une anthropologie de la communication dans la mesure où le jugement épistémique tient de la relation à *l'autre* et aux valeurs inhérentes à son identité, selon les sphères culturelles et sociales auxquelles il appartient ou qu'il fait appel. Dans le cadre de la relation événement-télespectateur, la véridicité du lien tient à la ferveur de la relation entre l'individu-télespectateur et *l'autre*, qui devient alors médiateur-juge, un adjuvant enclin à la recherche de la vérité en quelque sorte.



### 3.1.3) Structure spatiotemporelle : enchâssement et récursivité

Dans le cadre des informations télévisées, approcher les dimensions spatiales et temporelles relève d'une complexité particulière dans la mesure où la médiation est régie par la simultanéité de diffusion mais également par une distance séparant à la fois l'instance énonciative, le récepteur et l'événement. Pour ce qui est du temps, nous pouvons d'ores et déjà distinguer du point de vue proprement médiatique, la temporalité du médium télévisuel, définitivement intrinsèque et déterminante dans la relation instaurée entre le téléspectateur et l'objet par lequel il entre en contact avec le monde. Défini comme une simultanéité de diffusion, ce temps « *modèle* » sur lequel se construisent les temporalités de programmation et des genres, est constitué par la linéarité que l'image animée impose dans le champ de la perception. Au sein de ce flux, la grille des programmes est structurée selon une série de critères sociaux et psychologiques, émanant d'un champ d'étude spécifique centré sur la vie supposée des téléspectateurs. Au sein de ce temps de la programmation, se déploie une logique de rendez-vous journaliers, hebdomadaires ou mensuels d'émissions ou de thématiques. La disposition des genres au sein de ce flux temporel est soumise à des lois internes, dépendantes d'une instance institutionnelle. Par conséquent leur structure est étroitement liée à leur place au sein de ce flux, puisqu'elles sont censées être en cohérence avec certaines dispositions du public<sup>235</sup>. Parmi le flux temporel complexe assigné au média télévisuel, F. Jost<sup>236</sup> distingue principalement deux temps, le temps de la programmation et le temps des genres. Le temps de la programmation formule la grille des programmes télévisés selon les activités sociales du public ciblé. Assigné par la texture du genre télévisuel, par lequel se développent un univers de croyances et la mobilisation de connaissances, le temps des genres inscrit les effets de sens dans les attentes spécifiques d'une promesse. Le téléspectateur développe des croyances et des horizons d'attentes spécifiques, en fonction du genre auquel appartient le programme. Ce temps, qui nous intéresse plus particulièrement et qui se distingue du temps de l'horloge peut se décliner, selon l'auteur, en temps indiciel, iconique et symbolique. En les classant selon la perspective peircienne, Jost précise que le premier comporterait une promesse d'authenticité (le direct en est le principal délégué), le second engagerait une construction fictionnelle du temps (en inspirant une similarité avec la linéarité du temps connue par le téléspectateur), le dernier enfin consisterait à mettre à jour sa structuration interne (ce temps serait régi par des lois propres à chaque œuvre).

---

<sup>235</sup> La disposition des genres au sein de la grille est dépendante des diverses études qui s'intéressent aux cibles.

<sup>236</sup> F. Jost. *Introduction à l'analyse de la télévision* », Paris : Ellipses, 1999, p.35

Cette distinction se révèle intéressante car elle dévoile les différentes modalités de construction du récit *télévisuel*. En effet, bien que le genre « journal d'information » soit fondamentalement constitué à partir du direct, il articule une série de productions, chacune soumise à ses propres lois internes. Néanmoins, ce direct met en perspective la dimension énonciative du journal télévisé dans la mesure où le présentateur représente l'instance légitime, qui, par son acte de parole, déploie un récit complexe, construit à partir de plusieurs couches spatio-temporelles. Si nous transposons la théorie de la temporalité de Courtés<sup>237</sup> dans la perspective de l'information télévisée, nous pouvons distinguer la temporalité énonciative qui détient les marques de l'acte de parole, c'est-à-dire le présent du studio assuré par le direct et fondamentalement constitutif du genre journal télévisé (le *maintenant*), d'une temporalité énonciative renvoyant aux temps relatifs des actants du récit (le *non-maintenant*). Le passage de l'un à l'autre génère une opération de débrayage énonciatif temporel. Lors d'une liaison en duplex, les deux présents qui semblent se confondre créent un débrayage énonciatif partiel. Pour ce qui concerne la gestion spatiale, l'espace écranique<sup>238</sup> (pouvant être considéré comme plan l'expression) établit, à travers les images qu'il transporte, une distance virtuelle entre le téléspectateur et les mondes du studio/ de l'événement (pouvant représenter le plan contenu). La spatialité du studio dans lequel demeure le présentateur constitue le *ici* de l'énonciation, qui peut projeter *l'ailleurs* du monde événementiel : cette opération de débrayage peut se voir emmêlée par une structure récursive de l'énoncé dans la mesure où cet *ailleurs* devient le *ici* du monde événementiel lorsque dans un reportage, un énonciateur-actant prend la parole en évoquant l'espace qui l'entoure. En cela, la structure spatio-temporelle est régie par un procédé de récursivité<sup>239</sup>, que nous proposons d'explorer à travers deux angles d'approche, l'un concernant le studio, l'autre le monde événementiel.

### Le studio : ancrage *ego hic et nunc* ?

Nous avons décrit le présentateur comme un méta-énonciateur dans la mesure où il incarne un centre opérationnel, donnant accès aux diverses couches énonciatives. Le studio au sein duquel il est constamment représenté, constitue le lieu du contact<sup>240</sup> (imaginaire) avec le destinataire, lequel est identifié comme étant le téléspectateur. Nous avons noté que le regard adressé entraîne le simulacre d'une communication interindividuelle, mais cette

---

<sup>237</sup> J. Courtés *Analyse Sémiotique du Discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991, p.163

<sup>238</sup> Espace visuel disponible au plan de l'expression, délimité par le cadrage de la caméra

<sup>239</sup> L'espace et le temps se fragmentent en plusieurs couches

<sup>240</sup> G. Lochard, J-C Soulages, *op. cit.* p. 108

illusion est également étayée par la pondération temporelle du direct. Par conséquent, si nous ajustons notre niveau d'analyse à *l'énonciation-énoncée*, c'est-à-dire sous le niveau médiatico-institutionnel (proprement énonciatif, englobant, et disposant des traces de la rédaction et des techniciens de la chaîne télévisée), et que nous le considérons comme simple énonciation, à travers les dispositifs que nous venons de citer (regard adressé,...), nous exploiterons le direct à titre d'effet de sens, lequel sera appréhendé comme la conjonction d'un *présent* et d'un *ici*.

▪ **Le direct** : définir le direct comme la simultanéité entre le temps de l'événement (ou de la production) et celui de la réception (ou de la lecture) est selon nous, le constat empirique d'une communication interindividuelle. Le direct, dans son acception la plus pure, peut non seulement concerner la symétrie temporelle comme nous venons de l'évoquer, mais également l'équilibre témoignant d'un univers dans lequel chaque moment qui passe est laissé au hasard le plus naturel, celui là même qui donne naissance aux mondes des possibles, et par lequel l'univers s'improvise. Par ailleurs, comme le précise Jost<sup>241</sup>, à la télévision le direct « pur » est très rare, il est la plupart du temps, préparé : la majorité des émissions qui se disent en direct sont programmées, répétées, ou réitérées. En cela l'espace du studio du journal télévisé qui semble se fonder sur un direct, est agencé par un rituel méticuleusement préparé qui annihile toute improvisation et qui lui confère ses propriétés nodales en tant que régie du monde. Pour Jost, le direct n'est pas un *index sui*, il n'est pas le signe de lui-même, mais il engage une promesse pragmatique dans la mesure où celle-ci cautionne des effets d'*authenticité*. Dans cette perspective, nous pouvons dire que le journal télévisé est planifié, ne laissant généralement pas la place à un *kairos*<sup>242</sup>, sauf éventuellement en tant que « visée de régulation » de cette planification. Le direct du journal télévisé n'est pour ainsi dire, pas repérable, si ce n'est par le présent de l'énonciation, lors d'explicites inscriptions graphiques ou de connections en duplex avec un reporter. Si nous maintenons notre réflexion à un niveau infra-communicationnel, c'est-à-dire autour du texte et des traces énonciatives dont il est le garant, nous admettons que le

---

<sup>241</sup> F. Jost, *Un monde à notre image, énonciation, cinéma, télévision*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1992, p.64

<sup>242</sup> Le *kairos*, est un terme utilisé dans la Grèce antique (notamment par Isocrate) pour désigner un instant propice que l'orateur saisit pour agencer son discours persuasif. Cette opportunité d'appréhender l'inattendu qui advient, permise par la continuité du temps mais surtout par la projection de l'orateur au sein de sa perception du temps, confère à l'acte discursif, la possibilité de tirer profit d'une faille, pour faire sens à l'auditoire. Concept étudié par Guillaume Soulez, le *kairos* est ainsi particulièrement pertinent d'un point de vue rhétorique au sein du dispositif télévisuel, et notamment lors des émissions en « direct ». Dans la perspective télévisuelle, il est utilisé afin d'engager des effets de sens d'authenticité : les moments inattendus, garants de l'imprévisibilité du monde, participent aux effets de sens « réalité ».

présentateur incarne le *je* originel de l'énonciation, installant de fait, le *cadre* actantiel. Dans l'exemple ci dessous (FR2 – 26/12/04 – 00 :38 et 6 :56), la prise de parole en action et le regard adressé constituent l'assiette visuelle tandis qu'au niveau verbal, *Madame, Monsieur* impliquent dès les premières secondes l'apparition de l'énonciataire (le *tu*), qui à mesure que le discours évolue se place dans une position proche du *Je* médiatique grâce à l'emploi du pronom *nous* qui englobe les deux instances de la communication médiatique: « *nous rejoignons..., racontez nous,...* ». Le cadre actantiel étant bâti, la structure temporelle peut conjointement s'appuyer sur quelques déictiques pour déposer le *maintenant* de l'énonciation (« *aujourd'hui,... pour l'heure,...* »). Le débrayage apporte également l'établissement de ce temps présent : « *ce matin,...* ». D'un point de vue visuel, ce présent de l'énonciation, qui paraît le présent de la diffusion est également constitué à partir des indices temporels tels qu'une horloge ou la date du jour affichée à l'écran. Il peut également être évoqué à partir d'inserts scripturaux dans le bandeau d'indication suggérant la continuité du présent, ou son déroulement symétrique (par rapport au présent de la diffusion) : « *en direct, en duplex, par téléphone,...* ». Ces syntagmes informent sur le mode de liaison mais également et implicitement, ils signalent que cette interaction *est en train* de se dérouler, au moment même de la lecture. L'exemple suivant met en avant l'installation « énonciative » que réalise la présentatrice, en résumant l'événement et en introduisant une conversation avec un témoin par téléphone. Avant d'amorcer son entretien téléphonique, la présentatrice laisse en suspens quelques incertitudes : lesquelles souhaiteront être éclairées par le témoin.

Madame Monsieur Bonsoir, c'est donc un séisme sans précédent depuis 40 ans qui a frappé aujourd'hui tous les pays limitrophes de l'océan indien, l'épicentre du tremblement de terre au large de Sumatra en Indonésie a atteint une puissance de 8,9 sur l'échelle de Richter, conséquence : des raz de marée d'une violence inouïe ont balayé les côtes, un véritable mur d'eau d'une dizaine de mètres de haut provoqué par la secousse a frappé aussi bien l'Indonésie, que les côtes du Sri Lanka, le Sud de l'Inde, le Sud de la Thaïlande, notamment l'île de Phuket, et même les Maldives. Difficile d'établir un bilan des morts et des disparus, car la plupart des victimes ont été emportées par les eaux, pour l'heure un bilan provisoire fait état de plus de 10000 morts dans la région, mais c'est le Sri Lanka, où l'état de catastrophe nationale a été déclaré, qui est le plus sévèrement touché avec au moins 4300 morts, il faut dire qu'un million de personnes habitait la partie dévastée de la côte [...]  
Et nous rejoignons en direct en Thaïlande Astrid Ozanne, Astrid Bonsoir [...] racontez-nous ce que vous avez-vu ce matin [...]

Même si ces différents éléments expriment une transmission directe à partir de laquelle le journal télévisé serait fondamentalement construit, rien n'indique qu'ils témoignent réellement de cette symétrie, tel que peut le faire le *Kairos*. Véritable trou dans la texture du discours, il provoque une vue directe du monde, en quelques instants, une chute, un lapsus, ou quelconque imprévisibilité qui rompt avec la continuité dans laquelle le journal


télévisé est produit, peut révéler que le monde est là devant nos yeux, et que ce monde dans lequel les actants projettent leur pas, paraît (d'un point de vue temporel) aussi fuyant que celui dans lequel nous vivons. Dès lors, le *Kairos* démontre que l'acte d'énonciation du journal télévisé, comme toute relation interindividuelle, est soumis à une *praxis*, qui le configure en y déposant au fil des émissions, les principaux traits caractéristique du genre qu'il incarne. Bien qu'il soit programmation, le discours du journal télévisé est soumis aux lois imprévisibles de l'accident dont seul le direct non programmé est susceptible, à tout moment, de faire jaillir. Les directs sont donc pour nous, manifestés à titre de simulacre afin de favoriser des effets de sens « réel ».

▪ **L'ici du studio** : la présence visuelle du présentateur crée un *ici* de l'énonciation, qui peut être débrayé par la simple utilisation de toponymes, ou par la diffusion d'images relevant du monde événementiel. Cet *ici* est particulier dans la mesure où le regard adressé crée un contact avec le téléspectateur, réduisant l'espace virtuel existant entre les deux instances, appuyé par le direct et le cadre actantiel. Dès lors, le studio paraît introduire l'*ici* de la diffusion, celui de l'instance de réception, c'est-à-dire le foyer des téléspectateurs, créant un lieu intime, familier à l'abri de *l'ailleurs*, incarné par le monde dans lequel l'événement se manifeste. Le plateau, plus ou moins identifiable, constitue l'affiliation à une institution audiovisuelle, il peut être plus ou moins fermé/opaque selon la chaîne de télévision. Cette gestion de l'espace s'appuie sur la profondeur de champ pour la prise de vue frontale du présentateur, mais également sur des procédés de travelling/zoom-arrière qui dévoilent un équilibre de l'espace écranique entre le présentateur, un invité ou un cadre graphique (lors des annonces des sujets, des liaisons téléphoniques par exemple). Habituellement, le présentateur, ou *l'homme tronc*, pour employer le terme de J-C Soulages et G. Lochard, se détache de l'arrière plan pour former une *image balise*, étayée par sa stabilité et sa récurrence. Cet espace qui réunit le présentateur et l'arrière plan configure un espace structurable selon les effets souhaités. Le présentateur peut être mis en scène selon la prise de vue choisie, généralement frontale, elle peut être ajustée latéralement lors des titres principaux, en laissant apparaître des illustrations faisant référence à la thématique, ou encore les invités. Quant au cadrage, généralement en plan poitrine, il peut également dévoiler le bureau derrière lequel le présentateur produit son discours, en plan taille, voire en plan moyen comme dans l'image 28 lors d'un dialogue avec un invité. L'arrière-plan au sein duquel le studio se profile, est un espace modulable par la profondeur de champ, (déterminée par le choix de la mise au point : le *focus*), qui

peut laisser transparaître un arrière plan net (on parlera de grande profondeur de champ) ou au contraire flou (profondeur de champ réduite).

Image 28	Image 29
	
RTP – 26/12/04 – 17 :10	RTP – 26/12/04 – 05 :14

Il est également modulable par le cadrage que nous avons cité plus haut et qui peut dévoiler une partie du studio à travers un plan de taille voire même un plan moyen. Le changement de cadrage au fil de l'émission peut construire une dynamique, tel est le cas de RTP qui change sans cesse de plan afin par exemple de se rapprocher du présentateur, de laisser apparaître l'écran au fond de la scène (image 29), ou de s'éloigner en dévoilant la « vie » sur le plateau de télévision (image 28). Cette dynamique est signifiante dans la mesure où elle cautionne le rôle thématique de l'espace modulable: un espace d'intimité entre le téléspectateur et le présentateur, un espace qui met en évidence les informations importantes à travers l'écran de fond, ou un lieu de travail relativement libre et ouvert où évoluent des personnages en temps réel. La gestion du hors champ permet également de signifier cet espace dans lequel se trouve le présentateur, à travers les personnages qui sortent du champ, agrandissant le studio et suggérant une ouverture de la scène vers l'extérieur (image 30), mais également à travers un jeu champ/hors champ lors d'un dialogue avec un invité.

Image 30	
	Nous remarquons les différents cadrages au fil de l'émission, qui lui confèrent un statut dynamique, nécessaire sans doute pour couper la continuité et la longueur du temps alloué au programme qui est relativement long. Ce dynamisme permet également d'identifier le plateau comme un lieu de travail et d'observation sur le monde. Une sorte de salle de contrôle, de quartier général à partir duquel le monde nous est montré dans son urgence (RTP). Mais il peut également suggérer un lieu stable, plus intime, à l'abri des événements, au sein duquel l'information nous est relayée (FR2).
RTP – 26/12/04 – 01 :22	RTP – 26/12/04 – 17 :10

Les plans rapprochés-poitrine ne laissent généralement pas de grande profondeur de champ (image 31 et 32) créent par une compression des plans, une relation de proximité, voire un effet de contact appuyé par le regard adressé entre le téléspectateur et le présentateur.

Image 31	Image 32
	
FR2 – 26/12/04 - 00 :34	RTP – 26/12/04 – 00 :05

Au demeurant, l'opacité contient certains éléments visuels, très généraux, sans détails et largement symboliques comme l'image 32 dont nous distinguons sur le côté gauche une image satellite du Portugal et à droite une image du monde en rouge (en alerte ?) qui tourne sur lui-même. L'image 31 quant à elle illustre un monde opaque dans une teinte bleu qui lui est propre, tirant vers le blanc, ce camaïeu est par ailleurs contrasté par la superposition des limites des terres continentales. Au sein des informations télévisées de FR2, la présentatrice est disposée dans un espace particulièrement fermé dans la mesure où la profondeur de champs est restreinte<sup>243</sup>, insistant sur la focalisation du personnage. Rien ne permet de distinguer la régie (technique), l'arrière plan opaque ne laisse apercevoir que les couleurs représentatives du monde cartographié sommairement. Se crée alors un cadre de focalisation, suggérant l'intimité du personnage dominant l'espace visuel de l'écran, soulignant sa posture de « maître de cérémonie »<sup>244</sup> et évoquant sa valeur prédicative. La clarté des tonalités bleues, la transparence des couches cartographiques superposées et la brillance des teintes permettent de créer un univers *quasi* pur, presque idyllique, dans lequel s'intègre parfaitement la présentatrice au « centre du monde ». Seul cet espace restreint constitué par le plan frontal-poitrine est montré et l'opacité de l'arrière plan le

<sup>243</sup> La profondeur de champs restreinte est généralement produite par un sujet proche de l'objectif, elle se traduit par un arrière-plan flou, ce qui permet, autant dans la photographie que dans l'audiovisuel, de délimiter un sujet qui sera alors focalisé. Par conséquent, il domine l'espace de lecture, et peut créer des effets d'intimité.

<sup>244</sup> Assis derrière un bureau, ritualisant certaines mimiques le présentateur adopte la posture stable et récurrente de conférencier, ou de maître de cérémonie dans la mesure où il permet par sa parole, l'enchaînement des séquences.

rend indéfini, comme un espace hors d'atteinte, isolé du reste du monde. Cet espace constitue un lieu de protection hors du drame, un *ailleurs-événement*, c'est-à-dire qu'il dénote une certaine distance avec la réalité du monde, alors qu'au sein de l'image 32, c'est *l'ici-événement* qui est suggéré avec plus de prégnance, par le dynamisme des formes, par la force des couleurs et par les figures d'ancrage utilisées (le satellite, la carte du monde, les écrans de contrôle et d'observation, etc.). Pour RTP, la profondeur de champ étant relativement plus ample, elle laisse percevoir un grand nombre d'écrans de télévision, engageant l'espace du plateau (premier plan) au sein d'un autre espace, un espace institutionnel que l'on peut interpréter comme étant de contrôle, ou de régie. Cette ouverture permet de distinguer certains personnages en activité (professionnelle en occurrence), c'est-à-dire dans des postures de travail (assis devant des écrans d'ordinateurs,...), ou d'autres, passant de part et d'autre de la scène. Le journaliste de RTP est en position d'observateur, l'espace d'énonciation tient lieu d'une certaine technicité institutionnelle ostensible : rien n'est caché. Il est en recul par rapport à un monde qui est un « objet d'observation » : sa posture au sein de l'espace du studio constitue une sorte de station de contrôle, d'observation, et d'expertise. L'espace est d'autant plus ouvert que suite au générique, le studio en plan d'ensemble (dévoilant l'espace de travail) se rapproche par un travelling avant jusqu'à sur le présentateur, le procédé inverse est opéré à la fin de l'émission. L'identification de cet espace comme un *ici* énonciatif (à travers l'arrière plan qui dévoile des espaces de travail, ou les couleurs plus ou moins représentatives de la chartre visuelle de la chaîne,...), souligne le sérieux mais surtout légitime la prise de parole : cette mise en scène du studio parie sur la sincérité (ostension de l'espace de travail) et sur un *paraître* technico-institutionnel. Le regard adressé et la mise en scène de l'espace, construisent un espace plus ou moins proche du public<sup>245</sup>. À travers les différentes modalités de mise en espace, le studio du journal télévisé représente un centre opératoire, comme une base à partir de laquelle le monde peut être observé, suggérant que ce monde, tel qu'il est constitué par séquences, se présente comme *l'ailleurs*. Le studio est donc un *espace ombilical*, plus ou moins statique/dynamique, ouvert/fermé, serré/large,... impliquant des effets de proximité entre le présentateur et le téléspectateur<sup>246</sup>, ou parfois d'équilibre lorsque par exemple le présentateur qui se met, par son discours verbal, dans la même posture d'observateur que le téléspectateur (« *nous allons voir sur ces images...* »). Au sein du journal télévisé le studio est fondamentalement mis en scène à partir d'un espace médiatico-institutionnel, focalisé sur le présentateur, dont la performance serait

<sup>245</sup> Nous soulignons de fait l'importance de la dimension culturelle dans le processus de signification

<sup>246</sup> Engagés, nous l'avons vu principalement par le regard adressé, et la focalisation du présentateur.



accomplie en direct, c'est-à-dire en temps réel, temps qui dans l'approche de l'énonciation n'acquiert de pertinence que dans l'acte de parole. L'univers du studio est donc articulé autour des trois composantes de l'énonciation : le *je*, l'*ici* et le *maintenant*, et constitue le pivot énonciatif à partir duquel le monde est structuré en *non-je*, *ailleurs*.

### Le reportage : la construction des mondes événementiels

Tout comme nous venons de mettre en avant les mises en scènes du studio à travers l'articulation des énonciateurs et leur relation au temps et à l'espace, nous allons nous pencher sur le monde événementiel, tel qu'il est construit dans le texte audiovisuel. Comme le précise Soulages<sup>247</sup>, c'est par le studio que se réalise le passage au terrain de l'événement. Ce terrain étant constitué à partir de ce que nous appelons des *mondes*. Lorsque nous évoquons la notion de monde, il s'agit d'abord de nous distinguer de ce qu'Eco appelle les *mondes possibles*<sup>248</sup>. Selon lui, le programme narratif permet par sa structure, des prévisions garantes de la constante relation entre le lecteur et le récit. Afin de ne pas nous laisser emporter exclusivement vers une sémiotique de la réception, nous souhaitons évoquer la notion de *mondes* non pas dans la perspective d'une *potentialité*<sup>249</sup>, mais dans une approche manifestée. En cela, nous parlons de *mondes* pour désigner l'actualisation des codes, selon leurs diversités au sein même de la structure, qui permet de définir l'espace-temps d'une scène où évoluent les actants. Les *mondes* tels que nous les entendons sont antérieurs aux *mondes possibles* et correspondent au plan figuratif<sup>250</sup> du discours. C'est-à-dire que la mise en place concomitante des figures sémiotiques et de leur iconisation (investissement particularisant des figures), déterminent un ensemble d'unités (objets et sujets) au sein d'un espace-temps fourni par l'image, le son et la parole. Loin d'être « réel », ce que nous nommons « *mondes* » dessine une délimitation spatio-temporelle et actantielle du « monde naturel », par les dispositifs sonores et visuels. En cela, par exemple, les informations qui ont trait au tsunami construisent dans un même reportage, le monde des plages touristiques, déterminé par un nombre limité d'images, notamment redondantes, par la posture de touristes des actants, et par leur dénomination. Au sein du même reportage peut se distinguer également le monde des autochtones, ou le

---

<sup>247</sup> Soulages, *op. cit.*

<sup>248</sup> U. Eco, *Lector in Fabula*, Paris : Grasset, 1985

<sup>249</sup> En ce sens que les mondes possibles selon Eco constituent des *cours d'événements possibles ou des états de choses possibles*, ce qui consiste en un sens, à sortir du texte, s'imprégner de la **compétence** encyclopédique, effectuer des promenades inférentielles (selon sa terminologie), afin d'établir des hypothèses que le lecteur validera ou non au fil de la lecture.

<sup>250</sup> Rappelons que pour Greimas et Courtés, l'actualisation correspond au passage du système au procès, elle rend donc présente une unité au sein d'un contexte. Elle équivaut selon les auteurs, au plan figuratif dans la mesure où elle opère la disjonction entre les sujets et les objets.

monde d'une plage particulière (les plages du sud de la Thaïlande par exemple). Les mondes tels que nous les proposons sont moins des thématiques, que des ensembles d'éléments structurant une perspective du monde, ils s'appuient sur la dimension diégétique et profilmique. Dans cette perspective, le monde événementiel est *de facto* englobant.

Les mondes et les mondes possibles seraient constitutifs de l'univers de discours. Pour nous, il s'agit de concevoir l'événement comme une déstructuration puis une reconstruction du « monde naturel », c'est-à-dire du monde selon lequel nous donnons, par consensus, sens aux choses. L'événement est déstructuré en ce sens que la production ne peut pas rendre compte de tout ce qui le constitue, le filmage retient une « image fixe », non pas au sens strict, celle-ci ne laisse entrevoir qu'une seule perspective (une délimitation). Il est restructuré en cela que les éléments signifiants sont séquencés, distribués dans une syntaxe narrative, non qu'elle soit propre à la télévision, mais qui assure la cohérence sémantique des actions. L'agencement interne du reportage au sein des informations télévisées relève d'une relative stabilité compte tenu de la pratique à laquelle elle est soumise, et nous pourrions élaborer un parangon qui représenterait à titre indicatif la base sur laquelle reposeraient ses diverses variantes. Nous la simplifions de la manière suivante :

*Tableau n° 2 : Un modèle des séquences du reportage*

Images du monde	Image du/des personnage/s	Images du monde	Animation graphique	Image du journaliste
Commentaire voix <i>off</i>	Interview voix <i>in</i>	Commentaire voix <i>off</i>	Commentaire voix <i>off</i>	Commentaire voix <i>in</i>
<i>Accroche/mise en situation</i>	<i>Déroulement narratif/monstratif : explication, description, ...</i>			<i>Conclusion</i>

Ce séquençage qui peut paraître naïf, révèle néanmoins les différents dispositifs de mise en scène propres au journal télévisé ainsi que les principales modalités de construction des mondes événementiels. Conformément au contrat d'information médiatique nous observons les différentes phases de construction du sens employées par l'instance d'énonciation : raconter, expliquer, montrer le monde, donner la parole aux citoyens... La concaténation d'images illustrant la bande sonore répond du principe que l'on peut tout dire dans la mesure où un lien de cohérence implicite, explicite ou logique est maintenu entre les deux strates sensibles. Ce lien, lorsqu'il concerne les plans de l'expression, est

constitué exclusivement par l'espace-temps de diffusion construisant par exemple l'effet d'authenticité des *voix in* (la concordance entre le son de la parole et les mouvements de parole des personnages). Lorsqu'il concerne les plans du contenu, une infinité de possibilité de combinaisons est offerte afin de favoriser des effets tels que le suspens, l'authenticité ou encore l'empathie<sup>251</sup> (nous l'explicitons dans la partie « dispositifs narratifs »). En vertu de la grande diversité des images exploitées (images en direct, de reportage, d'archive, ou même de synthèse lors d'une description d'un projet futur par exemple), combinées au potentiel verbal déjà très complexe, les dimensions spatiale et temporelle se fragmentent en plusieurs niveaux à partir d'un *hic et nunc* installés par le direct et le regard adressé du présentateur. Ainsi à partir du centre opérationnel que constitue le studio, le monde événementiel se construit selon un principe de non-concomitance qui se fragmente en plusieurs couches spatio-temporelles. Le principe de récursivité énonciative<sup>252</sup> est en cela particulièrement présent au sein des informations télévisées. Le studio étant l'espace énonciatif de référence (le *ici*), au sein de l'*ailleurs* débrayé par le présentateur, se juxtaposent plusieurs voix, autant d'énonciateurs faisant écho avec l'instance médiatique, adressant leur regard à la camera, tantôt pour répondre au présentateur tantôt pour lui prendre sa place et créer par sa présence au sein de l'événement, un simulacre de contact. L'espace événementiel, ou le *non-ici*, éveille un *ici* énoncif qui peut à son tour débrayer un *ailleurs*, ainsi de suite comme une mise en abyme.

### Le reportage et l'événement : omniprésence et effet d'ubiquité

La temporalité de l'événement et celui dans lequel évoluent les énonciateurs (journalistes ou témoins) étant généralement non concomitants, les reportages développent des procédures d'authentification permettant de réduire l'écart instauré entre les deux. La succession d'images et d'énoncés descriptifs permet de décrire le monde présenté à l'écran, alors que les interventions des experts et des divers témoins souscrivent une rhétorique dont la visée serait moins la constitution du savoir informatif que la véracité de celui-ci. Mais comme le soulignent Guy Lochard et Henri Boyer<sup>253</sup>, ces procédés *sont mis au service de scénarios organisés autour de personnages vecteurs qui « narrativisent » systématiquement les énoncés informatifs*. Le journaliste reporter, figure dominante du reportage (par la voix) étant porteur d'une valeur de témoin : « celui qui a vu »<sup>254</sup>, il se

<sup>251</sup> C. Soulages, G. Lochard, *op. cit.* p. 109

<sup>252</sup> L'événement peut être construit à partir d'un récit au passé, lequel sera alors un présent énoncif pouvant se référer à un futur par exemple.

<sup>253</sup> G. Lochard et H. Boyer. *Notre écran au quotidien, une radiographie du télévisuel*, Paris : Dunod, 1995

<sup>254</sup> R. Odin. *Pour une sémio-pragmatique du cinéma*, Iris, n°1, 1983

place dans une position prépondérante par rapport à l'événement dont il garantit le savoir. Malgré que l'événement soit antérieur ou postérieur à la diffusion, la présence du reporter ou le journaliste dans le lieu ou le temps de celui-ci est souvent déterminante pour assurer la finalité du contrat d'information. L'événement peut, selon P. Charaudeau, surgir, être programmé ou suscité. Dans le premier cas, il s'agit de rendre compte de ce qui est inattendu, il est donc habituel pour les médias de marquer une présence, de fournir des images le plus rapidement possible, de ce fait qui est survenu dans le monde, et qui n'a pas été programmé. Il s'agit de condenser le temps de l'événement et celui de l'énonciation, à travers par exemple une présence au sein même de l'espace-temps événementiel. Il s'agit également de démontrer la maîtrise du savoir (notamment face à la concurrence) à l'aide de certaines images inédites, déterminantes dans la construction de la *nouveauté*. Nous parlons donc en termes d'omniprésence médiatique mais dans la mesure où elle est susceptible de provoquer des effets d'ubiquité pour le téléspectateur, qui à travers les images de toutes sortes est amené à observer diverses perspectives du monde. Parfois, les images d'autres sources<sup>255</sup> (provenant d'autres chaînes d'information, d'autres agences de presse, ou encore directement du public) interviennent afin de combler l'absence du journaliste représentant de la chaîne surplace. Les images d'amateurs (issues d'un caméscope ou d'un téléphone mobile), les images de vidéosurveillance, images militaires<sup>256</sup>, voire même images issues des satellites, sont autant d'éléments qui font rupture avec la pratique journalistique habituelle, mais permettent de rendre compte d'un événement sous l'œil complice d'autres témoins. La très forte multiplication des images d'amateurs au sein du journal télévisé et ses implications sémantiques constituent une des conditions favorables à l'émergence de l'urgence dont nous verrons avec précision les mécanismes dans la quatrième partie de ce travail. Cette pluralité des sources garantit par ailleurs l'enjeu véridictoire de l'information par les différentes prises de vue. Au sein de la scène de l'événement le reporter peut être visuellement identifiable à la fin du reportage, afin de marquer une présence physique au sein d'un espace qui se veut événementiel. En effet, il est coutume, à la fin du reportage, que celui-ci résume ou conclut le récit s'introduisant dans un espace non débrayé par la parole mais identifiable au second plan : par exemple un arrière-plan de la ville de Paris repérable par la Tour Eiffel. Cette présence au sein d'un espace *ailleurs* (événementiel) permet de soutenir l'idée, à travers le *regard adressé*, que le contenu du reportage est au cœur d'une préoccupation « actuelle ».

---

<sup>255</sup> Lors du tsunami, ou du 11 septembre il a été fréquent de voir apparaître les logotypes des différentes chaînes par lesquelles les images ont été filmées.

<sup>256</sup> Lors de la guerre en Irak, certaines images montrent les bombardements à partir d'un hélicoptère militaire.

L'actualité est ainsi créée par la légitimité d'une présence médiatique surplace, au cœur d'un *monde* qui se veut événementiel.

- L'événement en direct : effet d'immédiateté


Si le reportage, parce qu'il est préenregistré, révèle l'événement dans son antériorité, l'instance de production doit organiser la structure de manière à susciter des effets d'actualité. Le duplex quant à lui, offre un accès particulier au monde événementiel en ce sens qu'il entraîne au sein de la structure du journal télévisé, l'illusion d'une ouverture, tel une entaille dans le tissage sonore et visuel, qui permettrait de saisir l'événement dans un temps et un espace authentique. Nous avons noté que le direct, en tant que dispositif, n'est pas une catégorie pertinente pour notre réflexion autour de l'énoncé audiovisuel. En effet, la simultanéité entre le monde événementiel et celui de la réception ne peut être évoquée que dans la perspective d'une communication interindividuelle. Le direct à proprement parler, fait partie de la situation de communication, il constitue le mode de diffusion (dépendant d'une technicité du médium), équilibrant les conditions de production et de réception sur une même échelle temporelle, disposant l'instance médiatique au même niveau spatial que l'événement. Il réduit la présence de l'univers du studio, nous le considérons par conséquent comme un dispositif, qui mobilise une classe sémantique du type « réalité, vérité, authenticité » (temporelle), en raison de ses diverses manifestations au plan de l'expression (dénomination par la parole ou par l'inscription graphique). Le duplex quant à lui, bien qu'il adopte le même équilibre dans la continuité temporelle, maintient le relais (l'intermédiaire institutionnel) par l'ostentation de l'identité médiatique (par deux écrans séparés par exemple). La capacité à démêler la structure du texte pour permettre d'y repérer un réel, n'est pas fondée sur des vertus ontologiques<sup>257</sup> du direct mais sur l'inscription de ce terme et du paradigme qui en découle<sup>258</sup> au sein du discours, perturbant ainsi le processus de signification. Le direct du duplex est pour ainsi dire un procédé d'ordre sémiotique, pouvant même être considéré comme déictique dans la mesure où son signifiant symbolique (l'inscription graphique par exemple) est susceptible d'évoquer la coordonnée temporelle du *maintenant* propre à l'événement, au reporter, au présentateur, et par superposition avec la diffusion, au téléspectateur. Le direct du duplex doit donc être exploité en termes d'effets, de simulacres suscités par une analogie temporelle, car c'est bien le présent qui est évoqué en tant que

---

<sup>257</sup> Vertus « magiques » dans la mesure où le direct serait selon une certaine idéologie, à même de présenter en « temps réel », le « monde réel ».

<sup>258</sup> Direct, direct préparé, direct différé, direct live, duplex,...

réfèrent, mais un présent insaisissable : qui pose les objets et les sujet des *mondes* dans un état de devenir constant. Ce présent qui engage des effets de « réalité temporelle » implique *de facto* des effets de réalité spatiale, en effet l'événement sur lequel s'opère le *nunc* est piloté par le reporter, qui évolue dans la scène événementielle comme un « vrai » témoin. Comme le souligne G. Lochard et H. Boyer, l'effet de réel du direct consiste à créer une connexion avec l'événement, même si le savoir informatif est laissé au profit d'un constant questionnement sur le devenir<sup>259</sup>. Lors des informations concernant le 11 septembre, au moment du deuxième crash, l'image en continu a témoigné qu'elle se suffisait à elle-même dans la mesure où le commentaire du présentateur revêtait un aspect purement descriptif, tout comme les questions posées aux intervenants téléphoniques. Alors que les images proposèrent une vue directe sur l'arrivée de ce deuxième avion, le présentateur s'est d'abord concentré sur l'hypothèse d'une explosion interne de la première tour : seulement après quelques instants, il décrivit la deuxième tour en feu. Le monde événementiel tel qu'il est montré en direct n'a, en définitive, pas besoin de commentaire, mais le présentateur inscrit dans ce direct, cherche à pallier le temps qui fuit à travers les nombreuses liaisons téléphoniques, cherchant les témoins oculaires afin de superposer leur vision (décrite par la parole) à celle, très pauvre (et filmique) de l'écran. Dans l'exemple ci-dessous, l'énoncé du journaliste surplace dans les rues de New York (Winston), décrit pleinement l'image proposée à l'écran, mais n'apporte aucune information supplémentaire. Il existe un déséquilibre entre l'image et la parole.

Image 35	
	<p>Le déséquilibre entre le monde événementiel à l'écran et celui que le présentateur essaye de constituer montre bien à quel point le direct lui échappe et ne peut être maîtrisé par l'instance médiatique, car il est par définition fuyant, imprévisible, plongeant chaque action et chaque moment dans l'incertitude et le néant les plus profonds. À ce moment le téléspectateur en savait plus que le présentateur. Les paroles de cet instant exact se trouvent dans le texte reproduit page suivante, à la 20<sup>ème</sup> ligne, à partir de l'extrait « - <i>présentateur</i> : oh...oh... »</p>
CNN part2 - 03:39	

Au sein de l'écran qui fixe les tours jumelles en direct, la stabilité du cadrage, et le manque de diversité de prises de vues ne laissent apercevoir qu'une face du prisme événementiel.

<sup>259</sup> G. Lochard, H. Boyer. *Op. cit.*, p.115

C'est par la suite, à travers les diverses liaisons au sein même de la scène, toujours en direct, que se profilera une réalité plus riche, plus dense car elle dévoilera des actions et des faits dans un espace qui n'est pas à l'abri de l'imprévisibilité du monde. Néanmoins la pauvreté de ce direct qui laisse passer le temps à travers la vue d'ensemble du WTC s'est tout à coup effacé lors de l'apparition de la deuxième explosion, qui dévoila qu'il s'agissait d'un avion, contrairement aux commentaires. D'un point de vue du savoir, le présentateur se place dans une position d'égalité voire d'infériorité avec le téléspectateur, et de retrait par rapport à l'événement. Conformément à la position « traditionnellement » autoritaire du média qui dispose des compétences requises en termes d'accès au monde, cette séquence démontre un déséquilibre des savoirs qui favorise le téléspectateur et réduit le rôle même du médium :

Traduction, CNN part2 - 02:30 (version originale disponible p. 459)

1	« [...] - <i>présentatrice</i> : Nous rejoignons en direct d'autres confrères de New York, de WABC...
2	- <i>journaliste</i> : ... avion au-dessus et ensuite tout à coup... j'ai trouvé qu'il faisait trop de bruit, j'ai levé
3	les yeux et tout à coup, il s'est abîmé en plein dans le World Trade Center. Un grand éclair de flammes,
4	du feu a jailli de partout, les briques également. C'est un énorme trou maintenant. Presque comme si
5	l'avion l'avait traversé. Je ne suis pas sûr.
6	- <i>présentateur</i> : Winston, pouvez-vous voir... Etes-vous vers la face nord, là où l'avion s'est écrasé ?
7	- <i>journaliste</i> : Oui
8	- <i>présentateur</i> : Maintenant, quand vous dites un énorme trou, heu... un de nos premiers témoins, Libby
9	Clarck, a dit que peu de morceaux de l'avion étaient tombés hors du bâtiment, beaucoup étaient
10	passé...
11	- <i>journaliste</i> : Non, la totalité est rentrée à l'intérieur du bâtiment.
12	- <i>présentateur</i> : C'est dans le bâtiment, d'après ce que vous pouvez voir ?
13	- <i>journaliste</i> : Oui tout à fait
14	- <i>présentateur</i> : Maintenant, pouvez-vous voir s'il y a beaucoup de débris au sol, Winston ?
15	- Non, parce qu'on dirait que tout est renversé. Avec l'impact, tout est rentré à l'intérieur du bâtiment.
16	- <i>présentateur</i> : A l'intérieur ?
18	- <i>journaliste</i> : La seule chose que vous pouvez apercevoir à l'extérieur ce sont des morceaux de stores.
19	Mais j'ai dit que l'énorme... le trou est... Laissez-moi juste prendre une meilleure vue...
20	- <i>présentateur</i> : ok allez-y
21	- <i>journaliste</i> : Je dirais que le trou fait à peu près... on dirait que 6, 7 étages ont été enlevés...oh...
22	- <i>présentateur</i> : oh...oh...
23	- <i>journaliste</i> : Il vient d'y avoir d'autres explosions... ne quittez pas... des gens sont en train de
24	courir... ne raccrochez pas...
25	- <i>présentateur</i> : il vient d'y avoir une explosion à l'intérieur...
26	- <i>journaliste</i> : Le building vient d'exploser... des gens courent dans la rue... Ne quittez pas, je vais vous
27	dire ce qui se passe.
28	- <i>présentateur</i> : D'accord, on va laisser Winston quelques instants
29	- <i>journaliste</i> : Le building a encore explosé ...toute la partie supérieure... Le bâtiment est toujours
30	intact, des gens courent dans la rue... je suis toujours en ligne ?
31	- <i>présentateur</i> : Winston, cela confirmerait probablement ce que Libby et vous aviez dit, que peut-être le
32	fuselage était dans le bâtiment, causant ainsi une seconde explosion comme celle-ci.
33	- <i>journaliste</i> : Bien, ça vient juste d'arriver alors...
34	- <i>présentateur</i> : Cela voudrait...certainement...
35	- <i>journaliste</i> : des gens courent...
36	- <i>présentateur</i> : on peut dire que peut-être...

37 - *journaliste* : ok, ne quittez pas... il y a quelques personnes ici... tout le monde panique  
 38 - *présentateur* : Très bien Winston... vous savez ... nous allons mettre Winston en attente quelques  
 39 instants,  
 40 - *journaliste* : d'accord, combien de temps restons-nous en liaison ? Je suis à l'intérieur d'un restaurant  
 41 en ce moment  
 42 - *présentateur* : Bien, Winston, vous savez, si vous pourriez nous rappeler... simplement, je ne vais pas  
 43 paniquer à ici l'antenne...  
 44 - *journaliste* : Prenons simplement quelques image de New Chopper 7, à présent un de nos producteurs  
 45 dit que peut-être un deuxième avion est impliqué... nous n'allons pas spéculer, mais du moins,  
 46 envisageons-le comme une possibilité. La seconde explosion nous fait forcément revenir sur la théorie  
 47 de deux témoins, selon laquelle le fuselage de l'avion est resté logé dans la partie supérieure du  
 48 building.  
 49 A présent si vous regardez le deuxième bâtiment, il y a deux... les deux tours jumelles sont maintenant  
 en feu... ce n'était pas le cas, apparemment, il y a quelques instants. C'est la deuxième tour qui est  
 maintenant en feu. Et nous allons vérifier l'hypothèse d'un deuxième avion. [...] »

Cet extrait inscrit l'information dans l'immédiateté d'un événement qui occulte toute possibilité de maîtrise, elle est donc particulièrement favorable à l'émergence de l'urgence et peut se fragmenter en trois séquences. La première, de la ligne 1 à 18, met en scène la recherche des faits constitutifs de l'événement par une description précise de l'état des dégâts. Winston paraît jouer le rôle du médiateur et permet d'acquérir une perspective sur le cœur de la scène événementielle par des descriptions visuelles (à travers les questions qui s'orientent vers le canal visuel : « que voyez-vous », « avez-vous vu », etc.). La seconde séquence, de la ligne 19 à 42 semble entièrement dépassée par l'imprévisibilité du direct de la liaison téléphonique qui témoigne d'un événement qui se déroule au moment de la diffusion. Malgré la distance crée par le double relais (présentateur et témoin), mais puisque le dialogue s'est engagé au présent, le présentateur tout comme le témoin de la scène, sont plongés au sein de l'inconnu. L'émergence des faits (une autre explosion) crée une brèche dans la continuité narrative contrôlée et régie par le présentateur qui dirigeait les questions (et donc les descriptions disponibles) de la première séquence, et propose une vue de « l'intérieur ». Projeté dans une singularité du temps, le présentateur est soumis à la gestion du *kairos* qui confère des valeurs d'authenticité en raison d'un événement qui a lieu dans le monde extérieur mais qui lui est tout de même imposé par la relation directe qu'il entretient avec le témoin, laquelle est également proposée aux téléspectateurs. La panique du présentateur, presque plus intense que celui du témoin oculaire, dévoile l'imperfectibilité d'une gestion de l'événement par un personnage alors considéré comme un « maître de cérémonie » : cris et effarement du témoin, hésitations et incertitudes du présentateur, coupures récurrentes, etc. Cette scène dominée par l'aléa du monde insiste sur le degré d'émotivité dont l'urgence s'inspire pour se



manifester. La troisième séquence, de la ligne 43 à 49, témoigne d'une gestion du savoir en « temps réel », par des doutes et des questionnements récurrents, soulignant le chaos dans lequel le présentateur est plongé, et bouleversant la pratique professionnelle du journaliste. Par conséquent, la vitesse de l'information, celle qui permet l'accès aux mondes à travers le direct, *a priori* perçu comme un atout, ne laisse pas la place au déploiement réflexif. Plaçant, l'instance de réception au rang de spectateur (au-delà de celui originel de télespectateur), et le journaliste de terrain au rang de témoin (n'ayant pas la possibilité de se mettre dans une position de recul quant au savoir de l'événement celui-ci ne fait qu'épeler les phénomènes tout comme les commentateurs sportifs), le direct dispose les actants constitutifs des instances du processus de communication dans un équilibre cognitif assumé par le flux temporel continu. Par une posture d'observateur, le télespectateur est capable de médiatiser le savoir par ses propres perceptions, en l'absence du faire réceptif à caractère transitif du journaliste. Par conséquent, le direct permet un accès immédiat au monde événementiel, un effet de proximité, mais surtout une posture non réflexive adoptée par l'absence de connaissances de l'événement, dont l'information d'urgence puise sa force.

## 3.2) Les dispositifs narratifs : médiation du savoir

### *Introduction : de la prééminence de l'instance médiatique*

Si le direct est en mesure d'équilibrer le savoir au sein du processus de communication (conformément au paragraphe précédent), c'est en vertu d'un niveau de pertinence ajusté à la relation transitive (transmission d'un objet de savoir) instaurée entre les deux actants principaux. Toutefois l'énonciation étant déléguée à une instance plurielle (le présentateur, les journalistes, les témoins, etc.), les modalités par lesquelles celle-ci se manifeste, témoigne d'une distribution relative du savoir, en fonction des actants qui parcourent les différentes couches énonciatives. Ces différents niveaux (par rapport à l'événement) engagés par les partenaires de la communication sont en effet repérables à travers le contrat d'information ainsi que les diverses strates énonciatives qui structurent le message audiovisuel. Cependant, ils sont ajustés en référence à celui de l'instance médiatique, fondamentalement (et surtout idéologiquement) porteuse du savoir. Selon le contrat d'information, l'instance médiatique et institutionnelle dispose des outils et de la légitimité nécessaire à la construction et à la diffusion des informations télévisées (Charaudeau l'appelle le méga-narrateur) qui constituent par ailleurs, une communication *monologale*. Dès lors, elle se présente comme une instance omnisciente et omniprésente :

- Si nous admettons que la structure discursive relève de l'énonciation, que celle-ci est une instance suprême (productrice et *originante*) et que la structure narrative lui est subordonnée, alors l'instance énonciative représentée par tous les délégués du méta-énonciateur (présentateur du journal télévisé) détient les compétences discursives (narratives) particulières au journal télévisé, lui donnant la légitimité de transmettre l'information. En cela l'instance médiatique se présente sous le paraître du *contrôle* et de la *régulation* : qu'il s'agisse des délégués auxquels il donne voix ou bien par rapport au savoir de l'événement dont il oriente la quête, l'instance principale régit l'information de sorte qu'elle soit accessible.

- Conformément aux théories de la communication, l'information doit modifier l'état de connaissance de celui qui la reçoit, afin de constituer, par l'exercice de ses compétences intelligibles et sensibles, un savoir<sup>260</sup>. Il existe donc une dissymétrie entre les deux instances, au fondement du contrat de communication, laquelle réside dans le contenu informationnel, mais qui, en amont, est imputée aux compétences discursives de l'instance médiatique : en termes de savoir, mais également de contrôle des espaces et du temps

---

<sup>260</sup> J. Meyriat, *op. cit.*

événementiel. Cet avantage de l'instance médiatique se manifeste par l'incapacité du récepteur à répondre, mais également par les qualités qui sont conférées au présentateur (par exemple sa posture centrale qui l'institue en maître de cérémonie) et à ses déléguées (faculté de montrer le monde et de donner la parole). Ce *paraître*, puisque cette prééminence n'est que logiquement supposable, serait fondamentalement repérable dans les modalités de mise en scène médiatique : la mise en narration/description. Néanmoins il constitue moins une affirmation qu'un point de départ pour extraire les différentes focalisations au sein du texte, car la visée d'authenticité et de véridicité du discours d'information distribue des niveaux de savoir différents, parmi les actants, délaissant la position prééminente de l'instance médiatique par rapport à l'événement. Nous souhaitons ainsi mettre en perspective les différents moyens par lesquels l'événement est rapporté mais également la nuance, la gradualité, la relativité qui existe dans l'emprise de celui-ci.

### **3.2.1) Les modalités de mise en scène du récit médiatique : du narratif au descriptif**

Au sein des informations télévisées, l'organisation narrative *se distingue par une activité spécifique de l'instance montrante*<sup>261</sup>. En cela la complicité des images (de leur concaténation) et de la parole (du journaliste en *voix off*), confère à la monstration une importance fondamentale dans la construction du récit médiatique. Au sein du journal télévisé, la propriété indicielle des images et la capacité du discours verbal à convoquer l'imaginaire conduit à une lecture stéréotypée des messages audiovisuels. Selon Beat Münch, l'image double le signifié du verbal par une image typée qui a en même temps une faculté classificatoire à différents niveaux de généralisation<sup>262</sup>. Selon le même auteur, ce sont les images qui donnent principalement l'accès au monde extérieur, elles sont en cela des instructions référentielles. Ce point conforte notre réflexion au sujet de la construction des *mondes*, c'est-à-dire que l'image dépose au sein du processus de signification, certaines frontières spatiales nécessaires à la thématisation. Au sein des reportages, les images constituant une scène événementielle impliquent une présence au sein de ce monde, qu'elle soit visuellement représentée par un délégué de l'instance médiatique (journaliste) ou provoquée par la valeur indicielle de l'image audiovisuelle accompagnée des commentaires en *voix off*. En cela la monstration consiste à désigner le référent tout en incitant à un effet de contiguïté avec l'événement. Elle propose d'inclure l'instance

---

<sup>261</sup> J.-C. Soulages, op. cit., p.124

<sup>262</sup> B. Münch, op. cit. p.108

médiatique (ses différents délégués) au cœur de la scène événementielle, à travers un énonciateur homodiégétique ou des procédés indiciels mettant en perspective sa valeur déictique (regards adressés, vues frontales, ...). Cette activité spécifique qui consiste à montrer le « monde » est au cœur du dispositif narratif car selon le principe de vérité du contrat d'information, le journal télévisé doit **rapporter** l'événement. Selon l'angle énonciatif, rapporter l'événement consiste logiquement à montrer les faits et à les décrire, mais au nom de la crédibilité, les opérations de quête du savoir se profilent en laissant place à des commentaires, témoignages, analyses, appréciations, expertises... (que nous verrons plus loin), épaississant la structure narrative. Loin de restituer l'événement, l'instance médiatique construit un certain récit autour des faits qui lui sont rapportés en amont. Par exemple, un des principes de base du journalisme, l'Hexamètre mnémotechnique issu de Quintilien<sup>263</sup>, nous permet d'admettre que l'événement rapporté est totalement constitué au sein d'un récit hétérogène. L'identification ainsi que la mise en place des actants et des actions au sein d'un programme narratif peut poser le problème, pour un discours qui se veut sur le monde, de déterminer une frontière entre réalité et fiction. Optant clairement sur le mode du réel (à titre d'effets) tout en recourant à une intention didactique, la mise en narration et en description de la matière langagière se décline suivant le procédé conducteur de la monstration.

La télévision qui permet de *déployer tout événement dans une texture spatio-temporelle immédiatement percepto-sensible*<sup>264</sup>, provoque l'équivocité de la combinaison image/parole, amplifiant l'écart entre la diégèse de l'événement (insaisissable) et celle du récit. L'information télévisée étant instituée dans le champ social pour répondre du monde, c'est-à-dire rapporter les événements, cette démarche ne peut se réaliser sans engager une opération de discoursivisation dans laquelle se mêlent autant les procédés de description, que d'explication, ou d'appréciation, etc. Le récit propre au journal télévisé est en cela hétérogène, mais surtout dynamique. Le dispositif de monstration, comme fondement énonciatif du journal télévisé se manifeste selon différentes formes de mise en scène, étayées par la strate verbale afin de créer le complexe syncrétique du récit médiatique. Pour Soulages<sup>265</sup>, la monstration est mise en scène selon deux modalités discursives principales : la mise en description et la mise en narration. Il est difficile d'établir une

---

<sup>263</sup> Le principe de Quintilien, encore appelé QQQQCP, ou 5W en anglais (encore enseigné en journalisme), consiste à répondre aux cinq questions fondamentales qu'est censé se poser le lecteur (Qui, Quoi, Où, Quand, Comment, Pourquoi), et permet ainsi de disposer des pièces fondamentales à partir desquelles il peut construire le récit de l'événement.

<sup>264</sup> Ibid. p. 118

<sup>265</sup> Soulages, *op. cit.*, p.111

typologie des genres au sein de l'information télévisée, tant le message est hétérogène, néanmoins nous soutenons l'idée que l'événement rapporté se manifeste par une mise en narration conjointement à des opérations d'explication, de description et de présentation.

▪ La mise en narration : Si comme le précise P. Charaudeau, le narratif organise le monde de manière successive et continue, dans une logique dont la cohérence est marquée par sa propre clôture<sup>266</sup>, au sein de cette délimitation syntagmatique les actions, les faits et les actants évoluent dans une logique chronologique<sup>267</sup>. Après une ouverture, c'est-à-dire la révélation des faits synthétiques les plus expressifs (le nombre de victimes, les causes/conséquences des faits si elles sont connues,...), et la mise en place du monde événementiel (délimitation dans l'espace et dans le temps) le récit verbal se met en place de manière à reconfigurer, au sein de cette délimitation, les faits dont la finalité est donnée dans l'annonce. La mise en narration est par conséquent assujettie à un événement antérieur, dont elle propose de retracer les principaux points d'ancrage, à travers une distanciation, c'est-à-dire une extériorisation des énonciateurs par rapport au monde événementiel. Comme scénarisation fondamentale de l'information médiatique, la mise en narration permet d'installer au cœur du processus de signification, les différents procès constitutifs de l'événement. Ce récit propose de répondre au « pourquoi » et au « comment » de l'événement à travers une mise en intrigue. Le discours verbal ou les syntagmes visuels (de monstration) peuvent construire la mise en narration indépendamment ou en coordination. Dans l'exemple que nous avons choisi pour illustrer nos propos (FR2- 28/12/04 - 01:44), après avoir exposé succinctement les faits constitutifs de l'événement au présent de la narration, le journaliste décline nettement les phases de l'avènement à travers la situation temporelle initiale du récit (« *ce 26 décembre, c'est l'heure du petit déjeuner...* »), la situation spatiale (« *l'Hôtel est plein* »), ainsi que les étapes du processus destructeur. Ces étapes étant fragmentées de manière à exposer les faits, les causes et les conséquences les plus importantes. Les syntagmes descriptifs des lieux de l'événement (images 36 à 41) insistent sur l'intensité de la catastrophe, illustrent les propos de la commentatrice et marquent la temporalité même de l'événement, constituant ainsi un récit relaté. En effet, la narration au présent et les images illustrant l'état actuel, c'est-à-dire l'après catastrophe, créent un paradoxe temporel dans la synthèse des matières signifiantes : sur le présent du verbal se calque son futur iconique. Ce

---

<sup>266</sup> Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris : Hachette Education, p. 716

<sup>267</sup> Pour Charaudeau, la chronologie constitue la logique de base de la construction des faits événementiels, car elle provoque l'illusion du rapport de causalité entre les faits à travers la succession temporelle : avant/après

paradoxe s’efface dès lors que l’on considère qu’il s’agit d’une recomposition, et que ce présent constitue la phase initiale d’une histoire qui nous est contée. C’est la première image et les premiers mots de l’annonce qui se chargent de proposer cet accord tacite, puisqu’ils annoncent que les conséquences de l’événement (l’après) constituent l’état actuel (le présent) de la Thaïlande. À l’aide de la strate verbale, le syntagme visuel agit donc comme un récit inversé puisqu’il donne à voir l’état actuel des phases antérieures. L’événement étant déjà accompli, cette coordination du verbal et du visuel se traduit par une recomposition des faits, par lesquels le visuel en donne des traces ostentatoires. La relation asymétrique entre le verbal et le visuel permet de mettre en œuvre la dimension intelligible et imaginative afin de reconstituer le procès. Elle permet ainsi d’insister sur le degré d’importance de la tragédie, dans la mesure où les valeurs se déploient par l’exercice du récepteur.










Image 36	Image 37	Image 38
		
Combien de morts vont-ils encore découvrir ?	Combien de touristes et membres du personnel manquent encore à l’appel ? Ce 26 décembre, c’est l’heure du petit déjeuner. L’Hôtel est plein pour les fêtes de fin d’année	Le raz de marée surprend tout le monde. C’est la panique
Image 39	Image 40	Image 41
		
La vague monte jusqu’au troisième étage	en dix minutes, l’eau prend au piège	des dizaines de personnes restées dans leur chambre

Image 42	Image 43	Image 44
		
<p>ce français s'en est échappé comme sa famille partie visiter les environs</p>	<p>Je sais pas comment j'ai fait pour sortir : j'ai plongé, un moment je suis arrivé à prendre un peu d'air parce qu'il y avait un meuble où il y avait de l'air, et puis je suis arrivé à sortir, j'ai eu une chance inouïe, eux ils ont eu une chance inouïe, ils sont partis en excursion et ils étaient en retard ils ont pas pu prendre le bateau, tous ceux qui sont montés dans le bateau sont morts, non je ne réalise même pas le bol que j'ai eu.</p> <p>- Aujourd'hui l'armée Thaïlandaise participe aux recherches des victimes et commence à déblayer</p>	
<p>FR2- 28/12/04 - 01:44</p>		



À partir de l'image 44 se glisse dans le récit, un autre récit, récursif, personnel, scénarisé dans lequel une personne interrogée se place en actant principal et interagit avec les éléments constitutifs de l'événement. En rapportant son expérience, ce personnage diégétisé offre une vision non plus distanciée et objective mais personnelle et subjective de l'événement. Cette séquence apparaît comme une micro-histoire engagée dans l'évolution d'une macro-histoire. Le déroulement des faits appartenant à l'événement est constitué à partir des phases significatives que l'instance médiatique a sélectionnées. Soulages distingue la monstration narrative *relatée*, *scénarisée* et *reconstituée*. Le premier cas consiste à rapporter l'événement par un récit autonome et distancié, il concerne le premier paragraphe de notre exemple, de l'image 36 à l'image 42. Le second cas met en scène un actant témoin au cœur du processus narratif, l'événement est ainsi constitué à partir de son expérience, c'est le cas du deuxième paragraphe de notre exemple (à partir de l'image 43). Quant à la monstration narrative reconstituée, elle consiste à réécrire l'événement à partir d'une mise en intrigue pouvant emprunter les procédés du film policier (prolepse, musique, leitmotiv,...).

▪ La mise en description : L'ordre descriptif qui permet d'identifier, de nommer, et de qualifier les êtres et les choses du monde, est assuré non seulement par les images dont la fonction de référentialisation installe le cadre désignatif<sup>268</sup>, mais également par la structure du discours verbal qui donne sens aux faits et aux actions. Le mode *descriptif*, engage des opérations de caractérisation nécessitant des promenades inférentielles de la part du téléspectateur, afin d'identifier les objets/sujets constitutifs de l'événement. *Nommer*,

<sup>268</sup> Soulages, *op. cit.* p.119




*localiser et qualifier* les objets relève donc de cette dimension qui, à travers le verrouillage du verbal (le savoir latéral indispensable au téléspectateur), confère au thème les indices précieux par lesquels la scène événementielle se construit. La dimension descriptive crée, entre le message visuel et verbal, une relation distante ou étroite. Par exemple dans le premier cas, l'image peut illustrer les propos de la *voix off* du commentateur, la cohérence étant constituée par le sens général de l'énonciation. Il s'agit de la description illustrative dans laquelle le visuel peut être mobilisé comme décor, comme toile de fond, et la *voix off* étant au premier plan, génératrice du sens. Il s'agit généralement des événements non factuels. L'image peut *a contrario* renfermer une fonction explicative, dans la mesure où le sens résulte d'une synchronie entre les deux matières signifiantes, c'est cette catégorie qui nous intéresse plus particulièrement car elle propose des points d'ancrage entre le monde événementiel et les strates sensibles. Les indices de localisation et d'identification sont assurés par la connivence entre des propositions sémantiques du verbal et la fonction désignative des images. Tel un doigt pointé sur un objet, le verbal confère un sens particulier aux choses montrées, accessible par des opérations d'inférences. Cette monstration descriptive explicative<sup>269</sup> est très utilisée dans les reportages d'analyse de situations, comme par exemple l'explication de l'apparition d'un tsunami, à l'aide d'images infographiques qui représentent la mécanique des plaques tectoniques. Elle est également exploitée pour exprimer l'importance d'un événement, lorsque dans l'exemple ci-dessous la chaîne Fr2 compare les plages du sud de la Thaïlande (de Phuket) avec des images d'avant et d'après le passage du tsunami, afin de décrire les états de choses et conférer certaines valeurs (d'importance) à l'événement.

- « *Présentatrice* : [...] Autre archipel submergé par les eaux, les Maldives, la plupart des îles se trouvent au niveau de la mer, pour certaines elles ne dépassent que d'un mètre à peine le niveau de l'eau et les spécialistes estiment même qu'avec des phénomènes de cette importance elles pourraient totalement être englouties dans quelques années :

Image 45	Image 46	Image 47
		
Une image de paradis pour touristes à l'âme de Robinson, les Maldives, 1200 îles minuscules qui sont comme des confettis sur l'océan indien		Point culminant : 3 mètres au dessus du niveau de la mer

<sup>269</sup> Soulages, *op. cit.* p.123



Image 48	Image 49	Image 50
		
un mètre seulement pour Malé, l'île capitale	alors voilà ce qu'est devenue la carte postale après le passage de la vague	deux tiers de la ville inondés
FR2 – 26/12/04 11:34		

Le reportage, souligne la forme particulière de l'archipel des Maldives, qui la place comme première victime potentielle lors des phénomènes naturels comme le tsunami. Il est constitué à partir d'un dispositif de monstration descriptif dans la mesure où le discours verbal peint le paysage des Maldives en le nommant, le localisant (dans l'océan indien) et le qualifiant (« ...une image de paradis »... » « ...qui sont comme des confettis ...») en s'aidant de quelques adverbes et termes qui dénotent une certaine subjectivité (« ...seulement un mètre... », « alors... »). À travers une apparente explication, la singularité de cet archipel est développée, tout en s'appuyant sur le fondement descriptif. Ainsi, nous apprenons que l'archipel n'excède une hauteur de trois mètres au dessus du niveau de la mer, et que sa capitale Malé culmine à un mètre, attestant sa vulnérabilité face à la montée des eaux. Mais c'est à l'aide de la strate visuelle que la monstration descriptive explicative se repère clairement. La cohérence sémantique du discours est assurée par un lien de correspondance entre l'image et la parole. Dans ce cas le caractère iconique du discours est particulièrement exploité car il s'agit de montrer le monde en concrétisant sa parole. L'image 45 qui dénote un des possibles « paradis pour touriste à l'âme de Robinson » entretient une relation archétypale avec le verbal dans la mesure où elle s'appuie sur certains traits (isolation, pureté/beauté/rareté,...) issus d'un canon de l'Éden touristique. L'image est une illustration possible parmi d'autre, contrairement à l'image 48, particularisante, qui est désignée comme étant une vue de Malé, la capitale des Maldives. Dans ce cas nous dirons que la relation entre l'image et le verbal est désignative ou encore nominative. Les images 46 et 47 quant à elles illustrent un exemple concret de ce qui est dit dans la strate verbale mais la cohérence sémantique est subordonnée à une évaluation. L'analogie verbale entre l'archipel et des confettis peut être confirmée à travers l'image 46. De même l'image 47 présente une île sans pour autant confirmer qu'elle dépasse ou non

trois mètres de haut, l'évaluation relative de la faible hauteur permet de corroborer à titre d'exemple le verbal. La relation entre l'image et le verbal sera ici *évaluatrice*. Une quatrième relation semble unir l'image et le son au sein du dispositif de monstration descriptive illustrative. Calquées sur la parole, les images 49 et 50 opèrent dans le processus de signification comme des véritables embrayeurs. L'instance énonciative (qui est à l'origine narrative) peut projeter hors d'elle, le contenu de son propos, avec par exemple le syntagme nominal et métaphorique « la carte postale » qui expulse le contenu « Maldives » hors de l'énonciation, dans un *ailleurs* référentialisé par l'image 49 et 50. La préposition « voilà » qui dans ce cas prend la valeur d'un verbe, assure de manière impérative le lien de *d'embrayage* avec l'image 49 et confère à la description explicative, une posture pragmatique. Ces quatre catégories que nous proposons engagent différentes modalités d'assemblage entre les strates sonores et visuelles et assurent un lien étroit entre le monde événementiel et les matières signifiantes. À travers ces différentes modalités de mise en scène du récit médiatique, se déploie la dynamique des effets de réel, censée (re)construire l'événement dont il est question. Néanmoins, le narratif implique nécessairement un point de vue, un type d'approche, dans lequel il est question de disposer, au fil d'une chronologie constitutive des faits, le processus de l'action, les actants, et le contexte. L'écueil lié à la vraisemblance et à l'authenticité des propos est donc conjointement engagé dans l'acte de construction du récit. Afin de paraître crédible, les médias mettent en place plusieurs couches énonciatives impliquant au sein du récit une distribution du savoir autour de l'événement. Cette gradualité est repérable au sein du discours à travers certaines modalités que nous proposons de présenter ci-dessous.

## 3.2.2) Les modalités focales du récit médiatique

### 3.2.2.1) Des niveaux de savoirs relatifs

Les médias se trouvent dans une position particulière pour raconter l'événement, puisqu'ils doivent rapporter les faits du monde de sorte que le savoir puisse se constituer objectivement. Pour cela ils s'appuient sur plusieurs sources pouvant être internes à la chaîne télévisée, ou externes, (de différentes agences de presse par exemple). Il existe également divers outils électroniques de documentation, sur lesquels les journalistes s'appuient pour établir leur raisonnement<sup>270</sup>. L'instance médiatique est donc placée *devant un événement extérieur à elle-même, qu'elle doit considérer selon ses potentiels d'actualité, de diégèse, de causalité, et de dramatisation*<sup>271</sup>... Ce qui montre à quel point la responsabilité du journaliste peut le conduire à adopter des postures différentes selon la relation qu'il entretient avec le savoir sur le monde. Loin de reconstruire<sup>272</sup> l'événement, même si au nom d'une idéologie de la crédibilité il se place comme son annonceur légitime, l'instance médiatique organise le récit selon des contraintes individuelles, internes et externes (disponibilité des images, champ documentaire...) qui lui permettent de constituer, au sein de la structure, une disposition au savoir. La maîtrise du savoir autour de l'événement est néanmoins relayée par diverses sources énonciatives<sup>273</sup> qui concourent au principe de polyphonie, médiatisant la parole sociale et politique. La mise en scène de points de vue divergents permet d'appuyer l'idée selon laquelle la pluralité de la parole, obtenue à partir de données empiriques, est gage d'authenticité. Les différentes couches énonciatives, manifestées par autant d'intervenants internes (journalistes, reporter « la rédaction »...) qu'externes (citoyens, experts,...) à l'instance médiatique, proposent de construire l'événement en *perspective*, dans une approche dynamique, et impliquent par conséquent une distribution du savoir. En ce sens, les modalités par lesquelles le récit est construit déterminent un niveau cognitif, plaçant les actants dans des positions différentes les uns par rapport aux autres. L'instance médiatique peut paraître omnisciente, ou au contraire dans le même niveau de connaissances que le téléspectateur (lors des événements en direct non préparés par exemple), elle peut mettre en scène sa quête du savoir (les

<sup>270</sup> Les cartographies, les cartes virtuelles, les plans de réseaux interactifs, sont autant de systèmes de visualisation thématique qui permettent d'archiver, de hiérarchiser, de classer les informations de divers médias. Ces systèmes de veilles documentaires permettent d'optimiser le travail des journalistes, mais peuvent néanmoins favoriser le conformisme, en les incitant à s'intéresser aux informations déjà très médiatisées,... Source : [www.journalistiques.fr](http://www.journalistiques.fr), [www.ajefrance.com](http://www.ajefrance.com)

<sup>271</sup> P. Charaudeau, *op. cit.* p.127

<sup>272</sup> Il est pour ainsi dire totalement co-construit, par les deux instances du processus de communication.

<sup>273</sup> Cf. infra, le chapitre « Les dispositifs énonciatifs - La pluralité des voix », p. 140

procédés d'enquête par exemple) comme sa propre expérience de l'événement. Nous souhaitons exposer différentes modalités par lesquelles le savoir peut se constituer au sein des informations. Pour mener à bien notre réflexion, *nous* partons du principe que *le niveau de savoir de référence, celui de la narration engagée par les différents délégués de l'instance médiatique, paraît omniscient, et celui du téléspectateur semble se placer à un niveau zéro, afin de satisfaire la visée informative*<sup>274</sup>. En effet, contrairement à la visée d'explication qui consiste à exposer le *comment* des faits, la visée d'information se contente de livrer des données, c'est-à-dire d'accroître un niveau de connaissances ou de croyances de l'instance de réception. À partir de cette concession, nous mettons en perspective la gradualité en termes de focalisation du savoir, existant entre ces deux pôles mais également parmi les différentes couches énonciatives. Nous les présentons par ordre décroissant. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les catégories de structuration issues de l'imaginaire socio-discursif de « vérité », proposé par J - C. Soulages, procédés par lesquels le savoir est constitué au sein du discours. Notre approche met en avant les niveaux de focalisation du savoir, par rapport à leur distribution parmi les différents actants, en insistant sur les moyens par lesquels ils se dévoilent. Chacune de ses catégories n'est pas imperméable, et ne constitue pas un genre particulier de reportage puisque celui-ci est une structure hétérogène, néanmoins elles peuvent paraître plus ou moins dominantes selon la thématique de l'information. Par exemple, le portrait d'une personnalité pourra être constitué à partir d'une expertise (spécialiste du cinéma...), ou par des témoignages de proche ou de fans,... Les catégories que nous présentons mettent en avant la *visée* d'accès au monde événementiel, elles dévoilent les mécanismes de la quête du savoir entreprise par l'instance médiatique. Elles se présentent selon deux dimensions : une dimension « savante » qui place l'instance médiatique (journaliste et ses délégués) dans une certaine position de supériorité/égalité de savoir par rapport au téléspectateur présumé – le niveau culminant serait celui d'un *paraître* omniscient – et une dimension « empirique » qui place cette instance plus ou moins proche ou distante de l'espace-temps événementiel, dont le niveau maximal serait de l'ordre de l'omniprésence. En sollicitant les identités et les rôles des actants, cette distribution nous permet de mettre en valeur les modalités par lesquelles le monde de l'événement tend à *paraître* « réel » : Nous distinguons deux dispositions (savoir/présence) permettant d'entraîner au sein du récit l'articulation de

---

<sup>274</sup> En nous appuyant sur une perspective purement mécaniste de la communication, nous partons du principe que l'information doit permettre d'accroître le patrimoine informatif de celui qui la reçoit. Ainsi le savoir est dénué de ses valeurs cognitives et peut être considéré comme un ensemble de données dont l'objet de la communication consiste à le rendre signifiant et donc intelligible, en modifiant l'état de connaissances du récepteur.

l'intelligible et du sensible dans la perspective de la transmission de l'information. Le schéma qui en résulte et qui pourrait s'apparenter à une rhétorique tensive, met en perspective, avant tout, une distribution relative du savoir de l'événement, détrônant l'instance médiatique d'une supériorité que l'idéologie lui accorde. En effet, nous souhaitons mettre en exergue la gradualité des compétences sémiotiques<sup>275</sup> ainsi que sa répartition par les diverses couches énonciatives et monstratives. Cette réflexion souhaite placer le sujet (énonciatif et énoncif) au cœur du processus de signification en vertu de la relation qu'il instaure avec le monde qui l'entoure, qui détermine les conditions d'accès au sens. Constituant avant tout des sujets sensibles, les énonciateurs sont en constante tension (relations d'inclusion ou d'exclusion) avec l'univers dans lequel ils sont insérés. Ce rapport particulier qui lie les sujets au monde événementiel, que nous déterminons comme le savoir (qui peut se traduire comme une compétence narrative), est selon nous, issu d'une disposition entre une dimension interne et externe. La première (l'axe des ordonnées) envisage la maîtrise du savoir par rapport à une compétence intrinsèque au sujet (il est le rapporteur légitime par exemple) : l'acquisition de ce savoir étant antérieur ou postérieur à l'événement raconté/montré. Dans cette perspective, les modalités de mise en scène sont de l'ordre de l'explication et l'effet *didactique* semble constamment recherché. Les dispositifs de construction de l'événement mettent à profit la preuve par la « science », alors que les statuts et les rôles des actants sont, dans cette approche, fondamentaux et tributaires d'une autorité qui leur est accordée. La seconde (l'axe des abscisses) donne accès au savoir à travers les données externes au sujet, par l'expérience empirique qui se traduit en termes de *présence* au sein du monde événementiel. L'acquisition du savoir est ainsi plus ou moins concomitante avec ce qui est dit/montré dans la mesure où les modalités d'organisation du récit privilégient la description. À ce titre l'effet de mise en spectacle du monde peut être recherché à travers la valeur indicielle de l'image filmique. Dans ce cas, les dispositifs de construction de l'événement exploitent la preuve par l'expérience, notamment à l'aide de l'imbrication des couches énonciatives, lesquelles sont issues d'une polyphonie qui favorise l'éclatement des points de vue.

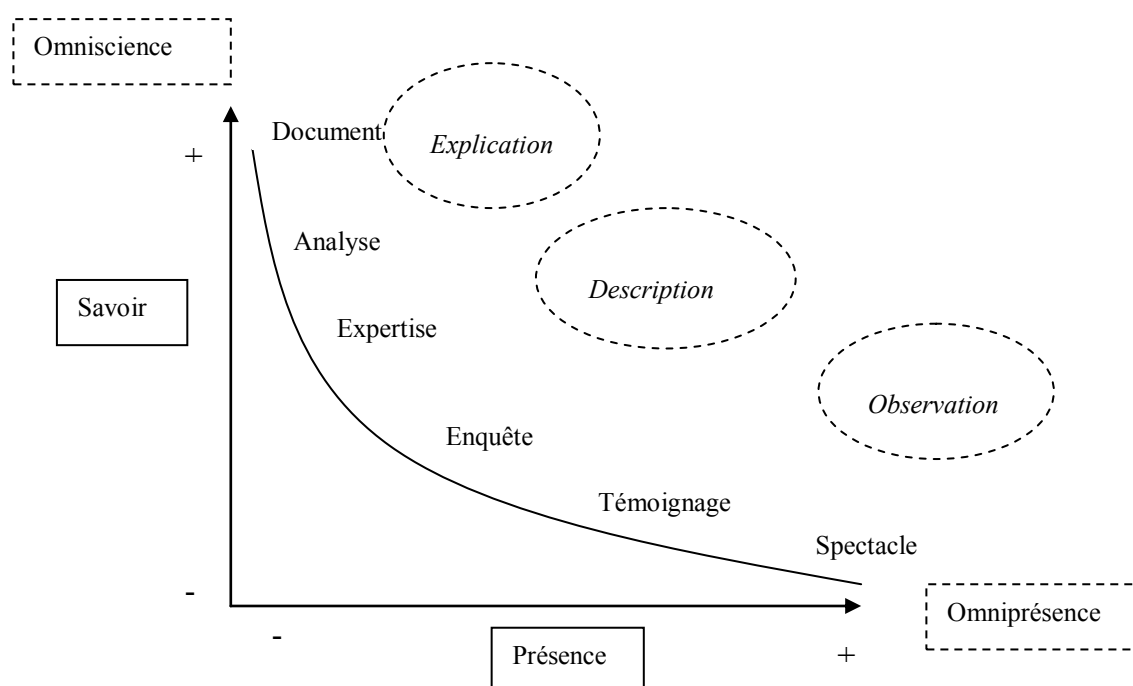
---

<sup>275</sup> Qu'elle soit profilmique (par l'instance médiatique), ou narrative, elle relève de la pluralité. Le récit de l'événement ne se construit pas uniquement par l'instance médiatique, même si celle-ci contrôle le niveau syntagmatique.

### 3.2.2.2) Proposition : Entre omniscience et omniprésence, les modes de constitution du savoir

En rabattant l'axe du savoir sur l'axe de la présence, nous obtenons ci-dessous un schéma sur lequel peuvent se disposer les différentes modalités de construction du savoir sur l'événement. Les catégories qui prennent place dans cette représentation visuelle se trouvent généralement au sein d'un même reportage. Le savoir sur le monde événementiel se structure à travers un jeu de va-et-vient entre ces différents modes. Généralement, le reportage canonique pourrait se situer, au sein du diagramme suivant, entre l'enquête et le témoignage, tout en ayant la possibilité d'osciller vers les extrémités selon l'effet souhaité. Voici, ci-dessous leur l'organisation.

Schéma n°6 : Modalités focales du récit médiatique



- Le document (portrait, rétrospective, faits historiques)

Pouvant constituer un portrait, une rétrospective ou une commémoration, le document met en avant la mise en narration dans une perspective explicative. Nous entendons par document le mode omniscient par lequel l'instance médiatique se présente. Notre réflexion s'est appuyée sur la définition du document donnée par R. Escarpit<sup>276</sup>, qui la conçoit comme une forme matérielle dépositaire d'une quantité d'informations (stockées) susceptible de constituer par sa lecture, un savoir. Nous retenons dans cette acception les propriétés de stabilité, en ce sens que le document retient une structure informationnelle

<sup>276</sup> R. Escarpit. *Théorie générale de l'information et de la communication*. Paris : Hachette Université, 1976

dont la finalité est la constitution d'un savoir. D'un point de vue « idéaliste », le document exclut toute distribution de l'acte narratif, l'instance médiatique maintient le monopole de la parole, et ne laisse aucune autre alternative à l'événement qu'elle rapporte. L'objet de la modalité du document est d'accéder à des effets de réel (une vérité du type scientifique, historique,...) à travers l'absence de points de vue divergents. La concaténation d'images totalement illustratives (ou images décors) amarrées à une strate verbale par une relation indexicale, construit un produit autonome (un document au sens strict). Cette catégorie est dépositaire d'une valeur d'archive, de souvenir ou de mémoire, afin de créer un effet d'authenticité historique ou scientifique (en tant que *paraître*) car elle met à disposition une structure lisible indépendante du contexte spatio-temporel dans lequel elle est diffusée. Pour nous, le document ne peut représenter le terrain que par l'absence de l'instance médiatique en son sein, celle-ci se distanciant de l'événement par le temps et l'espace, mais détenant (dans un paraître) la maîtrise du savoir. Il fait donc appel, le plus souvent, aux *images-monde* et aux *images-thème*<sup>277</sup> telles que les images d'archive ou les images de synthèse par exemple.

#### ▪ L'analyse (critique)

Cette catégorie met en scène la quête du savoir dans une perspective « rationalisante », en ce sens, elle propose non seulement l'identification et description des faits mais à travers une logique et un déroulement analytique, celle-ci présente le résultat ou le développement d'un travail réflexif. Habituellement présentée sous la forme d'une comparaison (par exemple, les conditions économique-sociales avant et après un décret), elle peut concerner un événement antérieur ou postérieur à sa diffusion. Pour Soulages, *l'analyse permet l'inclusion d'un élément factuel, contingent dans son apparition, dans une taxinomie ou dans un cadre de référence préexistant*<sup>278</sup>. L'instance narrative se place donc en retrait de l'événement apportant au contexte une approche particularisante, étayant l'univocité des faits. La dimension verbale est prépondérante dans la construction du sens, laissant au visuel le soin d'illustrer les propos dont la logique argumentative détermine l'émergence des faits. L'analyse entraîne donc un discours sur l'événement. Maîtrisant le savoir sur le monde, l'instance médiatique ne se représente généralement pas sur le terrain, hormis le cas du micro-trottoir (pour demander l'avis ou les réactions des citoyens). Dans cette perspective nous considérons que les critiques entrent dans cette catégorie.

---

<sup>277</sup> Cf. infra. p. 125

<sup>278</sup> J.-C. Soulages, *op. cit.* p.138

## ▪ L'expertise

Ce mode d'organisation du récit permet de faire appel à des instances tierces afin d'appuyer la véracité des informations révélées par l'instance médiatique. Ce procédé destitue le rôle de « médiateur direct » à l'instance médiatique en déléguant ses responsabilités à des personnages dont les rôles et les statuts sont clairement identifiables soit par inférence (le cas du scientifique en blouse blanche ou évoluant au sein d'un laboratoire) soit par dénomination graphique (bandeau au bas de l'écran). L'énonciation du spécialiste est parcellisée de manière à corroborer le contenu des commentaires en *voix off*. Ce procédé montre à quel point le discours scientifique est fragmenté au sein de la sphère médiatique mais surtout que malgré son apparence, il ne constitue pas l'indice de l'existence d'un contrat d'explication ni un contrat pédagogique. En effet, même si la présence récurrente d'une visée d'explication (qui est d'ailleurs complémentaire) est susceptible de créer des effets liés à un certain didactisme, le journal télévisé dispose au premier plan la visée d'information (conformément au principe de crédibilité) et émotionnelle (conformément au principe de captation)<sup>279</sup>. L'expertise peut en ce cela être appréhendée comme un procédé argumentatif, constituant en quelque sorte un *argumentum ad verecundiam*, c'est-à-dire faisant appel à une autorité reconnue comme compétente et extérieure. Outre les effets de véracité des propos de l'instance médiatique, l'expertise est susceptible de cautionner la vulgarisation d'un thème spécifique. Elle place donc l'instance médiatique à un niveau de savoir inférieur par rapport aux énonciateurs experts, bien que ce paraître puisse être effacé, ou relativisé lorsque ces derniers justifient les paroles du commentaire. La strate verbale composée par ces deux énonciations est ainsi soumise à des effets de résonance, d'écho, de redondance ou de précision quant au sens du propos. L'expertise ne place généralement pas l'instance médiatique au cœur de l'espace-temps événementiel, mais au cœur d'un monde qui lui est assimilé, souvent par une scène ostensiblement marquée par des balises iconiques ou symboliques relevant de la thématique de l'expertise : comme par exemple lors des interviews au sein des institutions scientifiques qui dévoilent un arrière-plan un centre de recherche. Les *images-thème* et *images-contexte* sont ainsi particulièrement favorables à l'illustration du paraître de l'expertise.

---

<sup>279</sup> Soulages et Lochard, la communication télévisuelle



## ▪ Enquête

Nous désignons par enquête le procédé par lequel le journaliste met en scène sa propre quête du savoir. À l'aide d'une *voix off* qui domine le temps de la narration, généralement au passé, il affiche clairement les différentes phases par lesquels il a mené son investigation : « nous sommes allés voir..., nous nous sommes rendus... ». Le savoir autour de l'événement se bâtit à travers le récit de sa propre recherche, de sa propre pratique professionnelle. Le récit est fondamentalement articulé à partir des acteurs évoluant dans des phases scénarisées, selon une linéarité chronologique ou un raisonnement logique de cause/conséquence. L'objet de l'enquête consiste moins à reconstituer les faits que d'en trouver les responsables, les causes ou les effets. Fortement marqué par des déictiques, à travers lesquels le journaliste met en scène les étapes de sa recherche, le discours se concentre autour du procès de l'événement. L'instance médiatique se place dans un rôle de médiateur direct, et par l'enquête il éclaire ou révèle les sources événementielles. Cette catégorie place l'instance médiatique dans un niveau de savoir qui s'acquiert au long du déroulement de l'exercice de recherche. Le *paraître* selon lequel l'instance médiatique se présente instaure un niveau de savoir supérieur ou égal à celui du téléspectateur. L'instance médiatique se met parfois en scène visuellement au cœur du terrain, appuyant ainsi l'idée d'une recherche empirique, ou d'une investigation au sens policier du terme. Au demeurant, un niveau particulièrement poussé de l'enquête est parfois identifiable par l'utilisation de caméras cachées, soulevant parfois l'ambiguïté de la responsabilité et de la légitimité de la profession de journaliste. Imbriquant le public au sein du privé, l'enquête lorsqu'elle est menée de manière « policière », se veut non seulement véridictoire, en révélant le secret ou le mensonge, mais aussi inédite (par le voyeurisme), renforçant l'idée d'une dénonciation.

## ▪ Témoignage

Ce que nous appelons témoignage concerne la quête du savoir par l'intermédiaire de personnages directement concernés par l'événement. Le rôle de médiateur est donc relayé par une instance tierce, les témoins, qui reconstruisent l'événement par superposition de couches énonciatives. Contrairement à l'expertise qui soumise à la compétence cognitive de l'instance tierce, l'insertion des personnages privés au cœur de la sphère publique confère au discours une preuve par l'expérience. Le témoignage qui constitue un des aspects de la polyphonie met en écho plusieurs types de voix toutes ayant recours à leur vécu de l'événement. Plusieurs angles construisent alors un événement en

perspective, c'est-à-dire que le témoignage soutient l'idée que l'événement réel et universel n'existe pas, il est toujours soumis à un point de vue particulier. Ces fragments internes à l'univers événementiel s'attachent à transmettre non seulement des témoignages factuels mais également des histoires personnelles, à travers l'exploration d'une intimité dévoilée. Les témoins semblent incarner des médiateurs directs de l'événement à travers leur expérience, néanmoins le journaliste dispose des moyens (par le contrôle du temps de parole, l'orientation des réponses, et le choix des personnages interviewés) pour étayer son rôle d'intermédiaire. Même si la répartition du savoir autour de l'événement manifestée par la *vox populi* atteste d'une expérience *in vivo* au sein du monde, l'accès au réel est assuré par le dispositif général, contrôlé par la *voix off* et, par extension, par le présentateur et la rédaction du journal télévisé. Les *images-contexte*<sup>280</sup> ou les *images-événement* sont particulièrement favorables à la mise en valeur de la dimension expérientielle du témoignage.

#### ▪ Spectacle

Abolissant les distances entre l'événement et le téléspectateur, le spectacle donne à voir le monde à son état brut, c'est-à-dire sans intermédiaire, le rôle du média est ainsi réduit au profit d'une observation spectatorielle. Cet effet de contact visuel direct avec le monde événementiel se construit à partir d'un plan-séquence qui permet au temps de minimiser toute réflexivité de l'image journalistique traditionnelle, telle qu'a pu le faire au cinéma, l'image-temps<sup>281</sup>. Sous l'angle de la visée spatiale, cette catégorie place l'instance médiatique dans une posture omniprésente qui dévoile le monde dans la continuité, sans coupure. En ce sens l'espace et le temps de l'événement se déroulent dépendamment des possibilités offertes par le mode de diffusion. L'événement se construit à mesure que le temps de la diffusion télévisuelle progresse. Quant au niveau de la saisie du savoir autour de l'événement, il se manifeste identiquement par l'instance médiatique et par les téléspectateurs, sans contrôle du devenir, ne laissant comme possibilités énonciatives, que la description ou la dénotation : le téléspectateur en sait (presque) autant que le journaliste. La modalité focale du spectacle peut également recourir aux images d'amateurs qui, nous le verrons, construisent un simulacre de direct (en minimisant le rôle de médiateur), ou la retransmission d'un événement prévu par un calendrier (rencontre sportive, commémoration...). Le spectacle est particulièrement enclin à l'utilisation *d'images-événements*.

---

<sup>280</sup> Cf. P. 124

<sup>281</sup> G. Deleuze *op. cit.*

### 3.3) Les dispositifs pathémiques : enjeu de séduction

#### *Introduction : principes méthodologiques pour une approche de l'émotion*

Le dispositif de communication télévisuel peut laisser supposer que le récepteur, n'ayant pas la possibilité de répondre, étant destinataire d'une communication *monologale*, peut se trouver dans une posture passive. Cette approche qui peut paraître réductionniste pour certains sociologues de la communication<sup>282</sup>, paraît d'autant plus équivoque lorsque l'on s'attache à la dimension pathémique. La relation qui unit le téléspectateur et l'instance médiatique au sein du journal télévisé est constituée à partir d'un contrat de communication télévisuel dont la visée tend à mettre à disposition un savoir inexistant au départ mais également à susciter intérêt et passion pour cette information qui lui est transmise. Toutefois considérer cette relation comme contractuelle ou pragmatique (les promesses du genre par exemple), consiste implicitement à lui conférer des valeurs fiduciaires et donc accepter une bilatéralité, une complicité préexistante, dans la construction du sens. L'aspect *monologal* de la télévision peut en ce sens être imputé aux caractéristiques techniques du médium en le considérant comme un support d'inscription et d'émission. Dans cette perspective le téléspectateur peut se définir comme sujet compétent, face à un texte-énoncé, même si celui-ci est du point de vue de la communication médiatique, en acte. La visée émotionnelle et la dimension dramatique du journal télévisé témoignent de cette relation inter-instantielle puisque les passions circulantes dans le discours résultent d'une opération de la praxis énonciative qui a pour fonction de convoquer à la fois des produits du discours (les dispositifs pathémiques) et des produits de l'usage, issus des taxinomies connotatives spécifiques aux aires culturelles. Soulages précise qu'au sein du contrat d'information, coexistent trois visées : informative, explicative et *émotionnelle*, pour Charaudeau l'information médiatique est soumise à deux visées : d'information et de *captation*. Chacun de ces auteurs souligne d'une part le rôle du média et sa détermination sociale (celle de transmettre des savoirs sur le monde constitué à partir d'événements), d'autre part l'utilisation du pathos pour éveiller l'intérêt du plus grand nombre afin de rester compétitif au sein du marché de l'information. À ce titre, le téléspectateur constitue un objet visé par la dimension thymique du discours. Dès lors, la posture du chercheur peut achopper sur la question de l'émotion au sein du discours d'information médiatique. Comment peut-on s'intéresser aux passions et aux émotions que les discours suscitent sans renoncer à une approche immanente, alors qu'elles sont

---

<sup>282</sup> Pour D. Wolton, la relation entre téléspectateur et instance médiatique se réalise sur le mode de l'interactivité.

justement « immanentes » à l'individu ? Notre approche interdisciplinaire du discours ne souhaite pas interférer avec une philosophie des émotions qui serait ancrée dans une logique typologique, ni avec une psychologie sociale qui s'intéresserait à leurs effets/conséquences. Nous souhaitons concentrer notre étude sur leur manifestation au sein même du discours, comme témoignage d'une articulation intersubjective des signes. En cela nous nous penchons sur les différentes formes que les émotions peuvent prendre sur le plan de l'expression comme sur le plan du contenu audiovisuel, sur leurs effets de sens possibles. Herman Parret précise que pour aborder les conceptions relatives au pathos, il convient de s'intéresser à une subjectivité totalement reconstruite :

*« On évitera donc une optique mécanique et gravitationnelle, en soumettant le système global des passions à sa condition de possibilité qui est, en effet, la passion du sujet à l'égard de lui-même. Il ne s'agit pas ici du sujet empirique (individuel ou collectif), mais d'une subjectivité-finalité, projetée toujours en avant et, en fin de compte, reconstruite<sup>283</sup> ».*

Néanmoins, l'auteur précise qu'une théorie sémiotique des passions ne consiste pas exclusivement à établir une classématique, mais à édifier autour d'un espace fondamentalement subjectif, une certaine disposition discursive entre un sujet et un objet. En d'autres termes, il s'agit de redéfinir une structure profonde afin qu'elle soit *ad hoc* à un espace fondamentalement subjectif : les émotions sont constitutives d'une sémiotique à part entière, une sémiotique des passions, elle-même appartenant à une structure fondamentale de la subjectivité, qui peut se traduire en termes tensifs<sup>284</sup>. Elles émanent d'une structure au sein de laquelle les inter-actants entrent en relations de tension (la quête d'un objet pour un sujet) par leur détermination modale et axiologique au sein d'un processus narratif. Fontanille<sup>285</sup> précise bien que les passions se déclinent selon l'organisation discursive des structures modales, *elles sont les propriétés du discours tout entier, elles émanent des structures discursives par l'effet d'un « style sémiotique » qui peut se projeter soit sur les sujets, soit sur les objets, soit sur leur jonction*. Dans cette perspective, dire « je suis en colère » ne suffit pas à identifier telle passion, sinon dans une approche exclusivement expressive. En revanche, diagnostiquer les modalités par

<sup>283</sup> H. Parret, *Les passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles : Pierre Mardaga, p. 44

<sup>284</sup> Pour C. Zilberberg, la sémiotique tensive n'est pas exclusivement une affaire d'engagement du sujet vers l'objet qu'il convoite, elle est avant une objectivation de la pluralité saisie puis décrite par ces propres composantes. Toutefois nous abordons dans un premier temps la tensivité comme une interface intersubjective afin de mieux saisir l'intérêt d'une telle approche des émotions. La tensivité met au premier plan de la signification, les fluctuations sensibles du monde sur le sujet, c'est à dire en conjuguant la mesure des transformations que les événements provoquent sur le sujet et les classifications de ses propres univers de discours.

<sup>285</sup> A.J Greimas, J. Fontanille. *Sémiotique des passions, des états de choses aux états d'âme*. Paris, Seuil,

lesquelles la colère est structurée au sein d'un programme narratif, et par lesquelles elle définit la relation entre un sujet « sentant » et un objet de quête, relève d'une pratique sémiotique qui tend à considérer les passions comme fondement de la signification, tout en restant dépendantes des variations culturelles que traduisent les taxinomies connotatives. En ce sens, la sémiotique des passions ne peut se restreindre à une classématique fondée sur l'examen des définitions philosophiques ou psychologiques de cette notion<sup>286</sup>, elle doit s'adapter aux usages individuels, sociaux des signes selon un univers culturel de référence. En cela, les passions sont certes ancrées dans une structure subjective, mais elles sont dépendantes des pratiques énonciatives<sup>287</sup> qui les déploient. Même si une réflexion autour de l'émotion pouvait permettre d'établir, pour le français verbal, un modèle global de la mise en discours de la subjectivité en y calquant une taxinomie précise, qu'en est-il de la structure synchrétique propre au dispositif télévisuel ? D'une part le verbal obéit aux fluctuations culturelles de sens, car une taxinomie ne peut rester stable, elle est soumise au dynamisme et aux interpénétrations des sphères culturelles. D'autre part, si la tradition philosophique<sup>288</sup> a conféré des sens particuliers à la matrice passionnelle du verbal, nous pourrions déduire qu'il suffit de lire dans les héritages iconographiques que nous a légué l'histoire de l'art, pour y voir une convention visuelle potentiellement constitutive d'une taxinomie iconique des passions. Même si, comme nous l'avons noté précédemment le signe iconique est fondamentalement conventionnel, sa viabilité est tributaire de la sphère culturelle dans laquelle il est diffusé et évolue. Enfin, le discours télévisuel, par définition complexe, ne peut s'appuyer sur une matrice passionnelle car elle réinvente chaque jour de nouvelles modalités syntaxiques entre le visuel, le sonore et le verbal. Il existe pour ainsi dire, mille et une façons de décrire l'amour, la haine, la compassion ou la pitié. À la télévision, l'image est d'autant plus assujettie aux conventions, que les passions ne peuvent se construire sans un fondement culturel, qui peut se traduire dans le discours par un champ d'*imaginaires sociaux*, validant au sein du programme narratif les objets axiologisés et modalisés. La compétence modale semble donc régir l'assiette passionnelle du discours en conférant aux sujets (modaux) des *valeurs qui définissent des rôles et des attitudes*, et ce, de manière graduelle. Au sein de l'information d'urgence, et d'un point de vue global la panique des personnages face à la vague qui déferle le long de la plage peut se traduire conjointement par une négation du *vouloir* et d'un *croire* (être pris) qui plonge





---

<sup>286</sup> C. Zilberberg, J. Fontanille. *Tension et signification*, Sprimont : Mardaga, 1998

<sup>287</sup> C'est bien à travers les théories de l'énonciation que s'extrait la subjectivité, c'est-à-dire les valeurs et les modalités de l'être du sujet

<sup>288</sup> Aristote, Cicéron, Descartes, Kant, Hegel, Hume, etc.

les sujets dans le champ des possibles. Ensuite les postures des actants peuvent se décrire soit par un *pouvoir/faire* qui engage une fuite sur un mode *actualisé*, comme dans l'image 51 ou 52 (ci-dessous), soit au contraire d'un *ne pas pouvoir/faire* qui détermine un état de victimisation *potentiel*. Dans les images 53 et 54 de l'exemple de l'extrait analysé, la réalisation de l'état de victimisation se traduit par un équilibre modal entre un *ne pas vouloir-être* et un *pouvoir/faire*. La négation de cette dernière étant, dans le discours verbal particulièrement présente, et étayée par le visuel (image 54, la monstration des personnages décrochant leur prise), l'effet de sens « panique » est ainsi créé de manière à évaluer la gravité de la situation et la dangerosité de la vague, sur le mode particulièrement paroxystique du survenir. La véhémence et la brièveté de la panique, face à la violence du courant, émerge donc par la disposition modale des sujets (personnages et vague) mais également par une charge axiologique du type « faucheuse » (une des valeurs symboliques de la mort concédé par l'imaginaire) qui polarise négativement la phorie.

Image 51	Image 52
	
« [...] Cette vague-là n'est qu'une réplique c'est dire la violence du raz de marée...	...images ici du Sri Lanka l'eau monte dans les quartiers, et c'est le sauve qui peut,
Image 53	Image 54
	
des flots déchaînés qui ont pris au piège ces habitants emportés l'un après l'autre dans les tourbillons ces images ont été prise à 100 km au sud de la capital du Sri Lanka, Colombo...	la violence du courant emporte tout sur son passage et le toit des bus devient un dernier refuge, bien fragile. Au Sri Lanka ou au sud de l'Inde c'est une déferlante qui a tout emporté [...] »
FR2 – 26/12/04 - 01:20	

Ainsi, toute théorie des émotions ne peut faire l'économie des relations inter-actantielles qui sont modalisées et axiologisées dans le discours, puis soumises à des transformations

rhétorico-discursives. Le niveau figuratif, topique et symbolique constituent les mises en scène du sujet au cœur même de son discours et c'est donc dans cette perspective que nous nous engageons.

### **3.3.1) Emotion et signification**

#### ***3.3.1.1) Pathos et raison : de la rationalité du pathos***

Le pathos, du grec πάθος qui a laissé son empreinte étymologique au domaine de la psychologie et de la médecine (pathologie) revêt depuis l'antiquité un aspect « négatif » dans la mesure où il a souvent été considéré comme opposé à la raison. Dans ce paragraphe, nous amorçons une approche autour de quelques une des pensées philosophiques, afin de démontrer que l'opposition traditionnelle raison/passion est une acception culturalisée dont nous devons nous détacher, d'une part parce comme le souligne Zilberberg<sup>289</sup> *ces définitions n'offrent pas de base classématique stable*, d'autre part le pathos revêt une importance majeure dans la structure rhétorico-discursive du journal télévisé dont la visée pragmatique révèle sa rationalité. La conception ancienne du pathos, qui distingue la nature de l'homme et les passions, stipule que celles-ci naissent de l'abdication de nous même (pour Platon), ou encore qu'elles constitueraient un trouble soumis par une nature supérieure. Aristote distingue d'ailleurs dans le livre I et II de sa rhétorique, les preuves logiques et objectives des preuves morales et subjectives, dans lesquelles les passions sont largement représentées comme des oppositions aux vertus de l'homme : ces vertus étant dans ses écrits, les conditions nécessaires pour s'engager vers le chemin de la raison. Les passions sont pour lui le signe de l'asymétrie existant entre le sujet et les qualités (vertus/ bonne morale) qui lui sont assignées. Le politicien et Philosophe Cicéron s'inscrit également dans cette pensée selon laquelle le pathos (il préfère le terme de trouble) est une barrière au déroulement de la nature humaine. Toutefois cette opposition ne se restreint pas à l'antiquité, pour Descartes, les passions sont involontaires, causées par l'agitation des esprits et transmises par la primauté du corps sensible, elles sont en ce sens passivité (l'âme reçoit les passions par le vecteur corps) et faiblesse. Quant au paradigme Kantien, il considère les passions comme des « maladies » de l'âme, lesquelles se caractérisent par l'emportement qui empêche toute réflexion, ou tout exercice ordinaire de la raison. Selon son approche, les passions interrompent l'équilibre de la nature humaine, et le parcours rationnel de l'homme, celui-là même qui, emprunté à l'idéologie chrétienne, le conduit vers la bonne morale. En réajustant cette dichotomie,

---

<sup>289</sup> C. Zilberberg, J. Fontanille, *op. cit.*, p. 222

Hegel met en perspective le lien qui unit les passions à l'action, en précisant que les hommes ne peuvent pas exister sans elles car elles les entraînent à accomplir des objectifs universaux, elles participeraient à son développement en le poussant à agir. *« Les passions constituent l'élément actif. Elles ne sont pas toujours opposées à l'ordre éthique; bien au contraire, elles réaliseront l'Universel [...] Nous disons donc que rien ne s'est fait sans être soutenu par l'intérêt de ceux qui y ont collaboré. Cet intérêt, nous l'appelons passion lorsque, refoulant tous les autres intérêts ou buts, l'individualité tout entière se projette sur un objectif avec toutes les fibres intérieures de son vouloir et concentre dans ce but ses forces et tous ses besoins. En ce sens, nous devons dire que rien de grand ne s'est accompli dans le monde sans passion. »*<sup>290</sup>. Pour Diderot<sup>291</sup> la rationalité met à profit les passions pour participer à la conception de choses sublimes, tel que l'art par exemple : rompant avec une attitude proprement traditionnelle il souligne leurs aspects pragmatiques : *« ...il n'y a que les passions, et les grandes passions, qui puissent élever l'âme aux grandes choses. Sans elles, plus de sublime, soit dans les mœurs, soit dans les ouvrages... »*. Si ces différentes acceptions ont permis d'établir une base fondamentale pour la description des passions, sur laquelle peut s'amorcer les réflexions des taxinomies connotatives, celles-ci ne peuvent réellement s'émanciper que dépendamment de leurs usages. Dévoiler les passions dans l'empirisme de leur manifestation textuelle, sous la tutelle d'une analyse de corpus, consiste à faire valoir ses conditions d'émergence sémantique par l'approche synchronique, et nous permet de diagnostiquer les modes de structuration discursive susceptibles de créer des effets de sens passionnel. L'opposition traditionaliste raison/émotion est ainsi revisitée et relativisée à travers les discours et leurs différentes prises en charge (interprétatives, herméneutiques, médiatiques,...). Le sensible et l'intelligible interagissent laissant à la dimension rhétorique le soin de guider le sujet vers la persuasion. Herman Parret<sup>292</sup> met en avant l'opposition émotif/cognitif dans la mesure où la fonction émotive est l'évocation de sentiments et d'attitudes, alors que la fonction symbolique ou référentielle aboutit à des assertions ayant des valeurs de vérité. Ce dernier ayant recours à l'intentionnel, il mobilise l'intelligible alors que le sensible n'a d'autre fonction que d'informer sur un état d'âme. Parret ajoute que la fonction émotive n'exprime aucunement des idées ou des croyances. Dans le schéma de la communication de Jakobson, la fonction expressive ou émotive ne doit pas être limitée à la seule expression des états d'âme de l'émetteur, mais plus généralement à une mise en discours de sa

<sup>290</sup> G. W. F. Hegel, *La Raison dans l'histoire*, Paris : 10/18, 1965, p. 106

<sup>291</sup> Denis Diderot, *Pensées philosophiques*, Arles : Actes Sud, 1998, § 1 à 5.

<sup>292</sup> H. Parret. *Op. cit.*



subjectivité, puisqu'elle *informe* (met en forme) par sa manifestation, sur les traces de l'émetteur et sur la relation évaluatrice qui relie ses états d'âme à l'objet. Cette idée souvent admise selon laquelle le langage aurait une fonction purement émotive, ou par exemple concevoir les émotions comme des signes, auraient allégé le travail du sémioticien mais au risque de le conduire dans des explorations purement descriptives. En revanche, placer le sujet « sentant » au cœur du processus de signification, comme corrélat entre un univers interne (celui de sa propre consistance sensible) et externe (le déploiement des valeurs dans le rapport qui lie le sujet à l'objet), la sémiotique des passions (dont l'ouvrage du même nom favorisa le développement d'une théorie tensive) permet d'explorer l'univers du sensible par son implication dans la construction du sens. Inscrivant le *sensible dans un rapport tensif qui le lie à l'intelligible*<sup>293</sup>, la signification résulte de la médiation du monde par le corps, et déclare que les objets du monde sont traversés par des tensions phoriques<sup>294</sup>. Cet ouvrage a également révélé le fondement non seulement tensif mais plus généreusement, pathémique de la signification. Les émotions sont pour ainsi dire des effets de sens en discours, dans la mesure où elles sont issues des stéréotypes culturels de l'affectivité. Fontanille précise que « *les passions ne sont pas des propriétés exclusives des sujets (ou du sujet), mais des propriétés du discours tout entier, et qu'elles émanent des structures discursives par l'effet d'un « style sémiotique* »<sup>295</sup>. Les émotions sont construites à partir des structures signifiantes affectives, appartenant à une disposition discursive à la fois stable, c'est-à-dire qu'elle appartient à un répertoire encyclopédique spécifique du domaine passionnel<sup>296</sup> (repérable par une syntaxe et une morphologie) et dynamique : soumise à une culture de référence et dépendante de son usage social. Il convient donc d'abandonner l'opposition classique raison/passion tout comme action/passion. C'est ce que souligne également Jean-Marie Schaeffer lors d'un entretien publié sur la revue *vox poetica* : « *Je regrette pourtant un peu d'avoir employé le terme " cognitif " Ce terme est souvent lié à l'opposition cognitif / affectif. Or, quand je dis " fonction cognitive ", c'est une cognition qui est saturée affectivement*<sup>297</sup> ». Une passion, est une configuration (dont la sémiotique soulève ses deux dimensions internes : l'une phorique, l'autre modale) dont les corrélations sont à la fois sensibles et intelligibles. Cette

<sup>293</sup> C. Zilberberg, J. Fontanille, *Tension et signification*, p.210

<sup>294</sup> Rappelons qu'en sémiotique, la phorie dessine une catégorie thymique qui se polarise positivement (euphorie) ou négativement (dysphorie) et dont les tensions (différences, oppositions) constituent des caractéristiques évaluatives affectées par un sujet observateur à un objet observé. Elle participe à l'homologation de l'axiologie.

<sup>295</sup> A. J. Greimas, J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, p.21

<sup>296</sup> C. Zilberberg, J. Fontanille, op cit. p.225

<sup>297</sup> Article disponible sur : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/schaeffer.htm>

configuration puisqu'elle est soumise aux évolutions culturelles et aux pratiques sociales de l'énonciation, ne peut faire l'économie des rôles, des identités actantielles, axiologisées (où plutôt déterminées par un fondement axiologique), sans quoi il n'y aurait pas d'objet de quête, puisque pour nous c'est par la valeur que l'objet devient : *objet de quête du sujet*. Fontanille assure que *la modalisation de l'état du sujet - et c'est de cela qu'il s'agit lorsqu'on veut parler des passions - n'est concevable qu'en passant par celle de l'objet, qui, devenant une « valeur », s'impose au sujet*<sup>298</sup>. Cette quête de l'objet pour un sujet peut être qualifiée en termes de visée, ou de modulations intermodales au sein de la relation sujet-objet, dont l'origine peut être traduite en termes d'intentionnalité. Le pathos est donc lié à la rationalité comme il englobe l'action dans son propre processus. P. Charaudeau<sup>299</sup> le considère comme rationnel dans la mesure où il est une réaction d'évaluation face à quelque chose, soulignant de fait l'intentionnalité latente. Pour lui, au sein de cet état proprement subjectif, réside un système de valeurs, constituant ce qu'il appelle les savoirs de croyances. On admettra alors que ces savoirs de croyances traduisent une problématique de la représentation et que l'émotion doit se concevoir dans une approche symbolique, d'imaginaires socio-discursifs. En effet, elles font appel, notamment au sein des informations télévisées à une éthique sociale, à un consensus collectif. Il s'agit de les concevoir non pas à travers une attitude psychologique du sujet, ni aux réactions qu'elles peuvent engager au sein des individus, mais à travers le sens qu'elles engagent au sein d'une articulation possible du discours, et plus précisément dans les relations inter-actantielles modalisées. Ainsi ébauchée, la rationalité des passions est pour ainsi dire une pré-condition de la signification, alors que les passions constituent le lieu d'oscillation du sujet entre le sensible et l'intelligible. Dans notre approche de l'information d'urgence, l'observation des modalités discursives par lesquelles les émotions peuvent être « senties », et les organisations qui peuvent permettre de signifier une « aura » émotionnelle, nous paraissent particulièrement pertinentes.

---

<sup>298</sup> J. Fontanille, op. cit p. 26

<sup>299</sup> P. Charaudeau, compte rendu du collège iconique. [www.ina.fr](http://www.ina.fr)

### 3.3.1.2) *Du fondement tensif des passions au fondement sensible de la signification*





D'après Michel Meyer<sup>300</sup>, Aristote part du principe que la substance détient au préalable la matière nécessaire et implicite de ce qui est susceptible de se trouver en nous. D'après la leçon sur la persuasion, telle qu'elle fait l'objet du livre I et II de la théorie, Aristote nous propose de cliver ce qui est premier en soi, c'est-à-dire ce qui dans l'objet de communication (dans ce que nous appellerons la proposition) est susceptible d'émouvoir, de ce qui est premier pour nous, c'est-à-dire la sensation qui se révèle suite à des prédicats sensibles. Dans cette traduction, Meyer met l'accent sur la relation qui unit la passion d'ordre consensuelle, et celle qui se trouve au sein de la structure. Plus pertinent encore, elle soulève une ambiguïté, dont l'analyse doit se méfier : De quelle émotion parle-t-on ? S'agit-il de celle ressentie par le sujet de l'énonciation, de la narration, de l'action, ou par le lecteur. De même, si l'on considère l'émotion comme intégrante des préoccupations de la signification, que dire du rapport qu'elle entretient avec le signe ? Dire qu'une voix devient tremblante à la vue d'un lion signifie-t-il une peur, une angoisse, une appréhension... ? Tout peut dépendre de la relation entretenue entre ces deux actants. Dire que ce tremblement constitue un signe relève de l'herméneutique, de l'examen d'une matière expressive et non de l'émotion même. En revanche si nous prenons en compte ce tremblement comme l'état d'un sujet que l'on met en relation avec l'objet dont il serait pour ainsi dire la visée, alors toute une gamme modale peut se profiler, étayant les différentes possibilités structurales de cette émotion. Les passions peuvent être définies comme des « compétences pour faire », c'est-à-dire fondamentalement construites à partir de trois niveaux : un état existentiel (un *être/paraître*), un niveau modal exprimant le rapport entre le sujet et l'objet de la quête, ainsi que la finalité qu'est le *faire*. Elles résultent d'un *certain agencement de l'être en vue du faire, dont les modalisations produisent un effet passionnel*<sup>301</sup>. L'identité affective du sujet peut se manifester dans une structure, proprement passionnelle, régie par deux dimensions, l'une phorique qui caractérise la seconde, modale, surdéterminant le prédicat du procès analysé. La phorie, qui appartient à la catégorie thymique est polarisée en dysphorie/euphorie et attribue des valeurs négatives ou positives aux constituants de la structure modale. On obtient ainsi par exemple, les deux pôles désirable/indésirable dirigeant la modalité *vouloir*, ou encore l'axe possible/impossible de la modalité *pouvoir*. En somme, dans un procès, le sujet du

---

<sup>300</sup> M. Meyer, « Aristote : Rhétorique des passions », in postface, Paris : Rivages, 1989

<sup>301</sup> A. J. Greimas, J. Fontanille. *Op cit.* p.66-67

*faire*, dont l'action est assujettie au déploiement modal de la structure du discours (*vouloir-faire, pouvoir-faire, savoir-faire, devoir-faire*), dispose préalablement d'une compétence en vue du *faire* mais également et intrinsèquement certaines qualités qui lui sont attribuées et qui lui permettent d'exister en tant qu'être au sein du programme narratif. Pour prendre l'exemple de l'amateur, qui fera l'objet d'une étude approfondie plus tard, nous pouvons d'ores et déjà admettre que du point de vue modal peuvent se distinguer deux amateurs, l'un se définissant par l'acquisition d'un objet et donc par un *vouloir* dominant (l'aimant), l'autre se laisse appréhender par un *ne pas savoir* indépendamment du *vouloir* mais tributaire d'un *pouvoir* (le débutant par exemple). La sémiotique des passions tolère donc une double scission de l'existence sémiotique qui assujettit *l'être* au sujet tout comme à l'objet, établissant un dialogue entre une logique subjective et une logique objective. Pour ne pas interférer avec une quelconque phénoménologie ontologique, la perspective des passions considère que ce plan existentiel, défini par Greimas comme « horizon ontique », c'est-à-dire comme « l'ombre d'un sujet » appréhendable selon les lois de la modalisation (virtualisé, actualisé, réalisé), est sans cesse traversé par des tensions phoriques, déterminant les variations axiologiques, et par conséquent la gradualité, le dynamisme des affects. Cette modalité de *l'être* définissant l'identité du sujet en tant que sujet passionné (sujet *de visée* qui tend vers un objet *visé*) et non plus seulement sujet de l'action, peut se manifester graduellement par sa projection dans la temporalité et plus précisément dans l'aspectualité. Selon l'exemple de l'amateur passionné, son attachement à l'objet qu'il convoitise peut se révéler plus ou moins prolongé dans le temps : le « coup de cœur/tête » se laisse décrire par un *tempo* bien plus dense que le passionné, qui par exemple *étire* son inclination dans le temps de son existence. Par ailleurs, la passion du sujet peut se caractériser du point de vue intensif, ainsi le « coup de tête/cœur » se différencie du « coup de foudre » en ce qu'il est bien moins chargé en affects. Le fondement tensif des passions permet ainsi d'appréhender la signification du point de vue sensible. Dans l'exemple ci-dessous (repris précédemment), les habitants pris de panique fuient très rapidement l'eau qui monte, les images témoignent de la victimisation de certains, s'accrochant à tout ce qui est à leur portée.

Image 51	Image 52
	
« [...] Cette vague-là n'est qu'une réplique c'est dire la violence du raz de marée...	...images ici du Sri Lanka l'eau monte dans les quartiers, et c'est le sauve qui peut,
Image 53	Image 54
	
des flots déchaînés qui ont pris au piège ces habitants emportés l'un après l'autre dans les tourbillons ces images ont été prises à 100 km au sud de la capitale du Sri Lanka, Colombo...	la violence du courant emporte tout sur son passage et le toit des bus devient un dernier refuge, bien fragile. Au Sri Lanka ou au sud de l'Inde c'est une déferlante qui a tout emporté [...] »
FR2 – 26/12/04 - 01:20	

La panique, comme nous l'avons nommée se manifeste par la distribution de deux modalités principales, le *savoir*, le *vouloir*. Les sujets sont pris dans un piège qui se referme sur eux à mesure qu'ils tentent de fuir. L'intensité phorique de la peur ainsi que sa brièveté, déclenchent la panique, qui prend également source dans le *savoir* néantisé, dans la mesure où celui-ci projette la vague dans le champ de présence par le mode du survenir, et de la soudaineté (l'effet de surprise). Le sujet est à ce moment ignorant, ouvrant le champ des possibles devant l'éclat de l'événement. Cet inconnu est globalement exprimé par « *le sauve qui peut..., pris au piège..., le toit des bus devient un dernier refuge...* », propositions qui se révèlent particulièrement favorables à l'émergence de l'information d'urgence, dans la mesure où elles rabattent la dimension temporelle sur l'axiologique : la brièveté et la soudaineté de l'événement ainsi que l'absence de savoir constituent seules les conditions sensibles au déploiement des valeurs. En effet, les propositions « les habitants sont pris au piège », « le dernier refuge » et « le sauve qui peut » abolissent tout écart temporel, toute distance d'évaluation. La polarisation négative de la phorie (dysphorie) résulte d'une évaluation régie par l'approche exclusive des sujets humains face au sujet-vague : sa violence et sa brièveté. Son intensité dépend de la différence de potentiel

existant entre les compétences de chacun des actants : la vague possède des compétences universelles alors que les sujets humains disposent de compétences particulières, spécifiques, il leur est nécessaire des adjuvants pour pouvoir néantiser le programme dans lequel ils sont lancés. Le *vouloir* quant à lui, guidé par cette dysphorie, se manifeste par des figures de lutte/fuite et d'affolement : les personnages s'accrochent afin de résister à la mort provoquée par la déferlante par exemple. Les modalités de *l'être* sont ici traversées par la dimension phorique, elle-même constituée à partir de valeurs que nous attribuons aux choses et à leur catégorisation. Nous avons évoqué la néantisation effective du *savoir* alors qu'en définitive, en deçà de sa polarisation phorique, il se présente sous une forme graduelle. Les images des actants-sujets prenant des photographies de la vague montrent bien que sa dangerosité est sensible au moment où elle les touche, c'est-à-dire qu'elle est sentie comme évoluant au sein d'un espace ample sur un temps réduit. En ce sens elle se déploie dans un champ de présence, mesurable et quantifiable. Pour que, dans notre exemple, la *panique* eut été choisie au lieu de *peur*, il fallut considérer la dimension phorique comme complexe. C'est à travers la soudaineté (qui est en définitive le produit d'une intensité et d'une vitesse) que se manifeste la panique, contrairement à la l'angoisse qui peut se révéler durative. Dans l'exemple précédent, il n'y a pas de déploiement temporel entre « l'eau monte dans les quartiers » et « c'est le sauve qui peut », où plus précisément il est sévèrement limité par une relation de cause-conséquence, alors que le « toit des bus offre un dernier refuge » atteste de l'intensité accordée à cette dysphorie. Cet exemple, très concis justifie la gradualité de la phorie et que celle-ci est soumise à des jugements de valeurs. En ce sens, la sémiotique des passions, telle qu'elle a été conçue par l'ouvrage du même nom s'est attachée à localiser et à isoler des schémas canoniques du parcours passionnel afin d'en créer une syntaxe fondamentale, indépendante de toute taxinomie figée. Aux confins du parcours génératif, elle laissa envisager une dimension sous-jacente aux modalités, un champ tensif, dynamique et graduel, contrôlant les soubassements des affects, et issu de la relation intermodale des actants. Dans l'information d'urgence, cette gradualité met en évidence l'hétérogénéité du paradigme passionnel, en ce sens que la manifestation de l'affect articule l'émotion soudaine en première instance, au sein de laquelle le *savoir* semble circonscrire son étendue temporelle alors que les valeurs intrinsèques au *vouloir* paraissent accroître en intensité la dangerosité. Il existe donc une différence en termes phoriques et modaux marquant l'existence de complexes sensibles. Fontanille et Zilberberg distinguent l'émotion, l'inclination, la passion et le sentiment, qui disposent d'un espace de déploiement en deux dimensions, et

qui répondent à une théorie générale des affects, de même que chaque affect ayant un déploiement particulier selon la distribution intensive et extensive. Cette vectorisation de la perception de l'actant sensible a fait émerger une autre dimension des discours, ouvrant une brèche dans la toile théorique de la sémiotique, révélant un réservoir sans fond, dans lequel ont pu être puisés les outils méthodologiques et conceptuels permettant le développement des théories héritières : sémiotique tensive, du sensible, du sensoriel, du corps sentant,... En effet, la tensivité propose de qualifier les relations entre sujets et objets non plus par l'exclusivité d'une jonction mécanique issue du programme narratif, mais par la valorisation de ces mêmes actants au sein de leurs relations existentielles et de leur mode de présence dans le champ perceptif. Cette présence installe, de fait, une reconsidération : l'actant n'est plus exclusivement un pivot syntaxique, il constitue un corps sentant qui prend place dans le monde qui l'entoure, un monde sensible. La structure tensive est en cela une structure élémentaire, tout comme le carré sémiotique mais véhiculant la gradualité des termes qui le composent. Composée d'une dimension intensive (la perception d'une présence) et extensive (l'étendue de cette perception), elle propose d'explorer les conditions primitives de la signification. Pour qu'un sujet puisse identifier les dimensions modales, narratives, figuratives et iconiques, il doit avant tout ressentir *l'intensité qui émane de l'objet, et qui affecte son corps propre, et de l'autre, percevoir l'étendue occupée par l'objet, étendue spatio-temporelle, qui peut être évaluée ou appréciée comme un déploiement figuratif quantifiable*<sup>302</sup>. Partant sur la perception, la tensivité permet donc d'explorer les confins de la structure sémiotique afin d'y déceler le fondement de la signification.

### **3.3.2) Emotion et information télévisée**

#### ***3.3.2.1) La prééminence du visuel***

Au sein du journal télévisé, le poids des images au sein du dispositif télévisuel est omniprésent, il domine de manière continue l'espace sensible au long de la diffusion des séquences. Eu égard à l'absence d'écoute acousmatique, nous pouvons admettre que d'un point de vue sensoriel, l'image paraît prépondérante. Il n'est pas étonnant que le journal télévisé<sup>303</sup> (principalement) et plus précisément l'information d'urgence s'appuient sur la bande visuelle pour transmettre directement les émotions à travers certaines images « violentes », pouvant parfois « heurter la sensibilité de certains ». Cette dernière

<sup>302</sup> J. Fontanille, «Sémiotique des passions», in Question de Sémiotique, Paris : PUF, 2002

<sup>303</sup> Alors qu'il n'est pas rare, dans les magazines ou les reportages que l'image soit accompagnée d'une mise en scène acoustique (musicale par exemple) afin d'intensifier la charge émotionnelle contenue dans l'image.

proposition, fréquemment exploitée dans les journaux d'information, montre à quel point l'émotion est rationnellement installée au cœur du dispositif télévisuel. Elle insiste également sur la dimension argumentative du discours d'information télévisé par laquelle l'émotion crée une ouverture vers un monde non pas « réel », mais avant tout sensible. Pris en charge presque exclusivement par voie oculaire, le dispositif télévisuel dont l'étymologie n'est pas sans nous rappeler la prééminence du scopique, dispose la monstration au cœur du parcours perceptif de la signification. La parole qui joue sur l'évocation à titre conceptuel et le visuel qui adopte le sensible comme mode d'accès au monde, sont deux strates à la fois autonomes<sup>304</sup> et interdépendantes dans la construction des sens possibles. La strate visuelle omniprésente du journal d'information implique deux types de regard, l'un « transparent » (à titre d'illusion) dans la mesure où sa visée iconique propose un regard sur ce qui nous paraît être le monde de la réalité, l'autre « opaque » en ce sens que l'image est une structure à part entière (ensemble sémiotisé), autonome avec ses propres intrigues et dramatisations<sup>305</sup>, tributaires du mode de lecture employé. L'image télévisuelle est en cela *a- contemplative*, c'est-à-dire qu'elle déploie un champ concaténé, brisant la continuité temporelle (par le séquençage) à travers lequel le regard est constamment orienté. Pour qu'il y ait contemplation, il faudrait que le téléspectateur puisse jouir d'une liberté en projetant l'image dans l'épaisseur du temps « réel ». Même *l'image-temps* de Deleuze qui, *a priori* se profile dans la linéarité temporelle, ne permet, à travers le cadrage, qu'un aperçu futile de ce qu'est le continuum du monde. D'ailleurs, ce procédé est largement recherché lors au sein des informations de la chaîne portugaise RTP, au sein de laquelle plusieurs prises de vue (longues) retransmettent les lieux de l'événement, mais ne retracent aucune action particulièrement pertinente pour l'exercice d'acquisition du savoir : les descriptions et questionnements redondants s'effacent derrière l'observation attentive du décor. L'image télévisuelle est particulièrement propice aux représentations de drames, mais ne permet pas d'appréhender l'événement par une analyse ou une explication au sens strict (même si nombres de programmes s'orientent vers ce *paraître*).. Dès lors, l'iconique semble fondamentalement constitué à partir d'une analogie sensible, (par les perceptions visuelles, temporelles,...), conférant à l'image la possibilité de transmettre un message émotif sans pour autant faire appel à l'intelligible. Néanmoins nous avons vu que le pathos possède une base rationnelle, et faire reposer le visuel uniquement sur son aspect sensible serait ignorer la dimension iconique elle-même (ce point de vue semble légitimer l'avènement du plastique), et les processus intelligibles de référentialisation sous-jacents.

<sup>304</sup> Par exemple, il est possible de construire des sens possibles simplement en écoutant le journal télévisé.

<sup>305</sup> Charaudeau, *op. cit.* p.92



### 3.3 2.2) L'importance du symbolique

Paradoxalement, si la monstration est particulièrement encline au pathos, celui-ci n'est pas exclusivement montré : les émotions peuvent être provoquées ou suggérées, par une mise en scène sonore ou par un débordement du champ sémantique de l'émotion par exemple. Cette émotion omniprésente au sein des informations télévisées faisant défiler à l'écran les images des catastrophes, des conflits, des violences urbaines, soulève la tension existante entre *violence du monde* et *violence des images*. Cette tension est exemplaire d'un rapport véridictoire s'installant au cœur du processus de signification. Comme le souligne Serge Tisseron, les images sont violentes dans la mesure où elles possèdent un *pouvoir*, elles nous saisissent d'un doute : savoir si ce que l'on voit est vrai ou non. Aborder l'image visuelle, dans la perspective de la signification est avant tout une opération résolument référentielle même si, nous le savons, le référent est à considérer comme un monde de sens commun. L'image nous met face de ce qu'elle est censée désigner, en raison d'une certaine idéologie selon laquelle elle est exclusivement analogique. Dès lors, l'aspect véridictoire de l'image visuelle paraît majeur dans la construction du sens car elle sollicite un processus *d'identification*. Elle met donc en œuvre aussi bien l'intelligible que le sensible, intégrant de fait une rhétorique visuelle dans laquelle elle est prise non seulement dans son sens restreint (image visuelle) mais également général (tropes). En ce sens, l'image relève d'une compétence symbolique. À la télévision et précisément au sein du journal d'information, les émotions sont ancrées dans ce procédé symbolique dans la mesure où elles ne font sens qu'à travers la mobilisation d'univers de croyances (propre à une culture donnée), issues notamment de leur fondement *intentionnel*. L'intentionnalité, c'est-à-dire le lieu de tension d'un sujet et de son objet de quête (lieu d'exercice de la visée), est constitué à partir d'un cadre culturel de référence, qui lui administre les valeurs, et les informations nécessaires à sa compréhension. En ce sens, l'univers de représentation et les normes sociales attribuent un certain nombre de valeurs à partir desquelles les émotions se constituent en effet de sens. Les émotions ne sont pas intrinsèques au discours comme si elles seraient universelles, mais relève d'une disposition et d'une articulation sémio-discursive. Elles sont de l'ordre des effets de sens possibles, et dans la perspective discursive, elles naissent et évoluent dans une culture de référence. Au niveau primitif de la signification, la présence elle-même, qui instaure une aura de tensions entre l'actant et le monde qui l'entoure, s'éveille à partir de jugements axiologiques émanant de la praxis, et donc de l'interconnexion des

sphères culturelles. À cet égard, les formes et les schémas syntaxiques qui produisent des effets de sens passionnels dans le discours sont identifiables et mesurables. Ils sont par conséquent plus ou moins codifiés et stabilisés sous formes de complexes tensifs, par lesquels se déploient au sein de la structure, le mécanisme de la subjectivité. Ces complexes tensifs sont, selon nous, soumis au symbolisme des traits saillants, qui émanent de la structure. Car en effet, au même titre que les lexèmes passionnels, l'image d'un personnage « qui semble triste » peut suffire à identifier une passion (dans le cas où elle est validée par une expérience sémiotique antérieure par exemple), mais une passion sans son épaisseur sémantique, comme vidée de son essence modale : néanmoins elle est symbolique et profondément ancrée dans les schèmes signifiant d'une ou plusieurs sphères socioculturelles. Les passions, qui s'actualisent au fil du discours à travers les relations de tensions internes, parcourent le symbolisme iconique et verbal viable dans une culture donnée. Nous préférons le terme symbole à celui de code ou de convention car même s'il dépend d'un univers culturel, à nos yeux, il paraît comporter des frontières moins robustes, et plus flexibles.

Nous dégageons deux postures réflexives à l'égard des émotions : l'une selon laquelle le dispositif de monstration est fondé sur la prééminence du sensible, (ce qui laisserait supposer d'un point de vue naïf, que les émotions sont particulièrement abordables), mais que celui-ci est mobilisé par un univers symbolique. L'autre que le sens des émotions n'est pas exclusivement le fruit d'une monstration comme si elles étaient universelles, elles s'appuient sur un univers de croyances issu de l'expérience sémiotique.

### 3.3.3) Emotions et représentation

Comme le précise très bien Jean-François Tétu, « *Comment peut-on rendre compte d'un processus médiatique qui repose sur la perception d'une situation extérieure aux récepteurs de l'information et conduit, selon les cas, à un attendrissement partagé* »<sup>306</sup>. En effet, si l'émotion semble parfois suspendre le raisonnement, elle peut au contraire appuyer des sentiments éthiques/moraux et engager des actions en conséquence. Sans établir une quelconque relation de cause à effet, l'idée d'une rationalisation éthique et morale des émotions peut nous permettre de les aborder par le dialogue qu'elles permettent d'engager entre le sensible et l'intelligible. L'état intentionnel d'un sujet peut être considéré comme

---

<sup>306</sup> Jean-François Tétu, « *L'émotion dans mes médias : dispositifs, formes et figures* », in Mots. Emotion dans les médias, n°75, juillet 2004

la source d'une visée actionnelle, c'est-à-dire comme la condition préalable et nécessaire à cette orientation. Charaudeau met en exergue le fondement rationnel des émotions par la tension qui lie le sujet et l'objet : « *C'est parce que les émotions se manifestent dans un sujet à propos de quelque chose qu'il se figure, qu'elles peuvent être dites intentionnelles* »<sup>307</sup>. Le fondement intentionnel des émotions implique *de facto*, leur fondement rationnel. La sémiotique greimassienne semble voir dans l'intentionnalité, une *raison d'être*<sup>308</sup> de la communication, qui se repère par une différence de potentiel entre deux mondes : la virtualité et la réalisation. En cela elle semble proche de la compétence modale. *L'intentionnalité est une visée qui prend sa source dans un manque généralisé, et fondateur [...] Comme chez Husserl, l'intentionnalité est liée à l'incomplétude et à la désillusion, c'est-à-dire à un décalage sensible entre la manifestation offerte et celle qui était attendue*<sup>309</sup>. La sémiotique tensive, qui s'inscrit dans le prolongement de la sémiotique greimassienne, poursuit l'idée qu'elle naît d'un manque à combler, d'une imperfection, puisque basée sur une *protensivité* (ou visée du sujet vers le monde) dont elle est en quelque sorte le superviseur, elle se constitue à partir d'écart de tensions entre un sujet et l'objet de sa quête. Pour Fontanille<sup>310</sup>, l'intentionnalité fonde les valeurs passionnelles, esthétique et narratives, elle se développe en dimension éthique et guide les stratégies de la cohérence discursive. Puisqu'elles sont intentionnelles (et donc rationnelles), les émotions requièrent certaines connaissances préalables : celles de l'univers dans lequel se déploie la visée intentionnelle. « [...] on peut faire la supposition que la visée actionnelle et le désir déclencheur ne sont pas uniques, qu'ils sont le résultat d'un choix parmi un ensemble de possibles, et que pour choisir parmi cet ensemble il faut avoir quelques connaissances sur les avantages et les inconvénients de chacun de ces possibles, et donc une représentation de ceux-ci »<sup>311</sup>. Il convient ainsi que l'objet vers lequel le sujet tend soit dépositaire d'une information-*savoir*, envers lequel le sujet adopte une position évaluatrice conforme à un univers social et culturel de référence. Il mobilise un univers de croyances, cautionné en partie par l'éthique, nécessaire à la mesure de l'accident (ou de l'événement), et à l'intensité des énergies déployées en conséquence. Lors des informations du tsunami, certains personnages ont fuit la vague (objet) dès son approche des côtes, ayant évalué le danger (savoir) qu'elle est susceptible de provoquer

<sup>307</sup> Patrick Charaudeau, « Une problématisation discursive de l'émotion : À propos des effets de pathémisation à la télévision ». In *Les émotions dans les interactions*, Lyon : PUL, 2000.

<sup>308</sup> Volontaire ou non, l'intentionnalité n'est pas à considérer comme une motivation ni comme une finalité de la communication, mais comme une tension.



<sup>309</sup> J. Fontanille *Sémiotique du visible, des mondes de lumière*. Paris, PUF, 1995

<sup>310</sup> *Ibid.*

<sup>311</sup> Charaudeau, *Op. cit*

(l'évaluation ayant recours à une norme : la taille de la vague et son expansion). D'autres personnages restant devant et admirant le phénomène n'ayant pas évalué cette « anormalité de taille » et sa rapidité, ont été emportés dès son arrivé sur la plage. L'émotion représentée au sein d'un procès narratif dépend des tensions qui s'instaurent entre un sujet et un objet dont les normes socioculturelles en ont érigé les valeurs. Lors des attentats du 11 septembre, les images d'amateurs prenant par hasard le premier avion percutant le WTC ont exprimé l'étonnement du vidéaste (par des codes somatiques spécifiques), déclenchant un mécanisme de stupéfaction. La phorie intense et succincte (dans le temps) se fonde sur un *savoir* presque néantisé et dominé par un *vouloir* déterminé, en termes de code perceptifs, par la recherche de l'objet primitif (objet-source de la passion, vers lequel le sujet tend). Cette attraction entre le sujet et l'objet se manifeste par une attention particulièrement intensive du premier vers le deuxième afin que celui-ci devienne source d'un savoir empirique : une valeur « curiosité » est alors détectable. Le rapide mouvement de zoom et le cadrage précipité entraînent une fuite en avant, identifiable comme la manifestation de la quête de l'objet, en vue de le « toucher », alors que la focalisation tremblante signale que *l'impossibilité* et *l'improbabilité* sont brisées, soulignant par la *rareté*, la charge symbolique émanant des tours jumelles. La stupéfaction est alors décelable et l'absence de cris, de hurlements et de pleurs (comme ce fut le cas lors du deuxième crash) renforce la négation du *savoir* qui engage une relation d'attente, de figement face à la tour qui explose. Seule une injure d'étonnement « *oh shit* » brise le silence en exprimant que cette rupture du continuum du monde est pour ainsi dire spectaculaire. La vue de l'avion qui se précipite comme une flèche transperçant deux pilastres, invite les actants à l'immobilisation, à l'amarrage visuel tel un élastique qui au moment de la rupture s'élance en manifestant les charges axiologiques.

Image 55	Image 56
	

Image 57	Image 58
	
IA5-11-09-01	

Dans cette perspective, l'évaluation intensive du danger est perceptible dès la deuxième attaque aérienne (à partir du moment où le crash de deux avions sur le WTC n'est pas considéré comme une coïncidence, mais bien comme un « accident »), à partir de laquelle se dressent des topiques de l'ordre de la terreur ou de la frayeur, alors que la première attaque engage la *stupéfaction*, l'effarement. Les émotions sont donc sous l'emprise des formes discursives, elles sont totalement reconstruites, au sein du schéma narratif, dans lequel la relation entre les actants, les modalités et les valeurs qui leur sont attribuées détermine un effet de sens affectif. En ce sens, et tel que le souligne Zilberberg<sup>312</sup>, l'émotion n'a de signification qu'une fois traduite dans un langage qui n'est plus déjà le sien, elle s'inscrit dans un usage, lui-même mobilisant un univers particulier de représentation dans lequel il s'alimente des valeurs circulantes. À ce titre nous évoquons la représentation comme l'utilisation d'un système sémio-discursif, d'obédience plus ou moins conventionnelle, afin de rendre « présent » une émotion. Rendre présent une émotion « ressentie » par les couches énonciatives ne signifie pas pour autant la faire ressentir à nouveau à l'instance de réception, ce qui semble justifier le besoin incessant de se plonger dans l'univers des croyances sociales, afin de pouvoir créer une symétrie entre ces deux « sentir » (entendue cette fois comme effet de sens perçu). Déjà au sein de la rhétorique ancienne, Aristote met en avant le rôle de la moralité dans l'interprétation des émotions : tout en recensant différents types de passions, il distingue les *habitus* (les dispositions préalables) par lesquels les hommes sont censés ressentir quelque émotion, des catégories de personnes envers lesquelles nous éprouvons ces passions, des occasions susceptibles d'exciter des affects. Au sein du journal télévisé, contrairement à un contrat d'information qui se veut « transparent », mais conformément à une visée de captation, l'émotion fait d'autant plus appel à l'intelligible qu'elle est constamment confrontée à sa

<sup>312</sup> C. Zilberberg, *op. cit.* p. 210

véridicité. En cela, la visée de captation des informations télévisées est intrinsèquement liée à la visée de crédibilité. En somme, cette captation bénéficie de la « compétence » non seulement analogique mais aussi symbolique des images. Et dans cette relation qui unit symbolisme et analogisme, la représentation des émotions y est constamment en tension, oscillant entre des valeurs individuelles, sociales et culturelles.

### 3.3.4) Emotion et stratégies énonciatives :

Bien que la rationalité des passions garantisse l'implication du sujet dans le processus d'évaluation de l'événement, à partir duquel il développe des stratégies d'ajustement, elle ne peut pas pour autant occulter son incidence dans le processus véridictoire. Si tel est le cas, la collision du *logos* et du *pathos*<sup>313</sup> ne peut faire l'économie d'une relation intime avec les procédés énonciatifs mis à disposition par le dispositif télévisuel. Sous l'angle communicationnel, la cohabitation de la visée de crédibilité et de séduction (ou d'attractivité) confirme, du point de vue de la signification, le dialogue incessant entre sensible et intelligible. Les trois dimensions constitutives de l'instance énonciative (temporelle, spatiale et actantielle) peuvent garantir une prise en charge pathémique dans laquelle s'instaurent des effets de vérité. Dans ce paragraphe, nous souhaitons mettre en avant l'incidence, en termes pathémiques, de l'ancrage *ego, hic et nunc* de l'instance médiatique/énonciative, apporté par le dispositif télévisuel.

#### 3.3.4.1) *L'élasticité du temps et sa composante affective : l'événement en direct*

Comment peut-on affirmer qu'un événement catastrophique est plus enclin au pathos lorsqu'il est diffusé en « temps réel » ? Les effets du direct, qui pour beaucoup, n'offrent aucun recul par rapport à l'événement, étayent l'aspect *a- contemplatif* de l'image télévisuelle. Il n'est donc pas surprenant que, conformément aux prodiges de la technique et à la ténacité sans vergogne des reporters, le *ici/maintenant* soit constamment recherché. La visée du direct consiste à traduire l'effet d'un accord temporel entre deux mondes :

---

<sup>313</sup> Rappelons que le logos l'ethos et le pathos constituent trois notions fondamentales de la rhétorique, qui sollicitent respectivement la raison, les mœurs et les émotions dans la structuration du discours argumentatif dont l'objet consiste à convaincre l'auditoire, à acquérir son adhésion. Ces notions ont parcouru l'histoire de la rhétorique tout en s'appliquant à tous les domaines ayant recours aux différentes formes de prédication. Dans le cadre communicationnel Roland Barthes lie le logos au message, l'ethos à l'émetteur et le pathos au récepteur. Dans la perspective discursive, Ruth Amossy considère l'ethos comme l'image de soi dans le discours (qui s'appuie sur les valeurs morales), le pathos comme l'indice des systèmes de valeurs marqués par l'affectivité (unissant les deux instances dans un même système), et le logos comme les stratégies proprement discursives qui sollicitent une articulation raisonnée.

celui de l'événement et des téléspectateurs, soulignant l'authenticité de ce qui surgit. Dès lors, lorsqu'il s'agit d'un événement qualifié comme dysphorique (catastrophe) ou euphorique (un but lors d'un match de football), l'intensité pathémique est d'autant plus accentuée que l'effet de vérité du direct engage non plus l'événement mais l'émotion (et son corps médiateur) elle-même dans une lignée chronologique fuyante, dans un devenir en construction. À ce titre la présence est bien plus éclatante lorsqu'elle n'est pas programmée, en ce sens la *surprise* offre l'expérience sensible d'un survenir qui ne laisse pas la place au recul et à la posture intelligible des relations intermodales (constitutives des tensions axiologiques). Si le suspens est particulièrement favorable à l'effet de surprise et à l'excitation subite des émotions (bien que la latence y soit également pour quelque chose : dans la mesure où nous savons qu'il va se passer quelque chose), c'est sans nul doute, et en partie, en raison du manque de recul intelligible conféré par le continuum qui récuse toute manipulation. Pour Jean-François Tétu<sup>314</sup>, le direct « *produit l'expérience d'un présent insaisissable, irreprésentable comme présent parce que, à peine perçu, il est déjà passé* ». Dans le direct, le continuum est premier, neutralisant toute programmation ou projection d'actions futures (sauf justement dans le cas du direct programmé qui est un faux direct.), il représente l'inconnu du devenir, le champ des possibles et de l'imprévu. Le direct propose au dispositif de monstration de rompre avec l'omniscience de l'instance médiatique, car même lors des directs programmés le présentateur n'est pas à l'abri d'un imprévu. Le savoir se constitue à mesure que le temps défile, ne laissant derrière lui que « l'ombre » de son *devenir* : le direct suggère à chaque instant l'incertitude de l'instant suivant, provoquant l'effacement de l'instance médiatique au profit de la monstration pure. Comme le note Tétu, « [...] ce n'est pas l'émetteur mais le récepteur à qui est déléguée la fonction, virtuelle, du commentaire »<sup>315</sup>. La compétence signifiante est pour ainsi dire équilibrée, équidistante entre les deux instances : l'instance énonciative, qu'il s'agisse du méta-énonciateur ou même de l'instance montrante, et l'instance réceptrice. Seul le reporter sur place peut disposer d'un statut de témoin présent ; lors du 11 septembre, les journalistes en direct semblaient aussi émus que les autres personnages, ne laissant parfois aucun recours à l'explication, ni à la description, mais à la description de leur propre émotion. Par le direct, le téléspectateur devient spectateur du monde, il est appelé à ressentir, il n'est plus dans une position de moralisateur, alors qu'en revanche, lorsqu'il est spectateur du média (ou télé-spectateur du monde), il est appelé à comprendre. Les propriétés axiologiques sont donc laissées à leur propre substance, car sans distance, sans

---

<sup>314</sup> op. cit. p.11

<sup>315</sup> Ibid.

déploiement extensif, l'intensité est renforcée : les valeurs sont décuplées voire explosées par le sensible *in vivo*, et non par une explication rationnelle préalablement travaillée dont les sources seraient vérifiées. Dans le direct, le *télespectateur fait une expérience originale de suspens du sens*<sup>316</sup>, car sans programmation (sans contrôle du savoir), le direct accorde une autonomie à l'intensité phorique et à l'évaluation de l'événement dans la mesure où celles-ci sont tributaires des modes de présence des objets en *survenir*. Néanmoins, puisque toute image, pour donner sens, requiert une dimension symbolique, l'univers de croyance semble intervenir au sein du direct afin de conférer aux valeurs, une justification stable. Par conséquent, la raison est intrinsèquement liée aux passions, et par le direct, elle n'a pas le temps nécessaire pour développer une graduation dans l'évaluation, c'est-à-dire un recul par rapport à l'image de l'action, c'est le sensible qui constitue seul, l'échelle de mesure axiologique.

### ***3.3.4.2). Le direct à la recherche de l'événement***

Par ce titre, nous souhaitons exprimer le mode par lequel l'information télévisée exploite le direct afin de faire durer un événement ou de créer l'attente de sa manifestations imminente. La télévision portugaise, notamment RTP utilise l'élasticité du temps télévisuel lors d'événements qu'elle catégorise comme importants. La durée du journal télévisé dépassant parfois une heure, pourrait expliquer l'allongement des séquences, des prises de vues et des commentaires redondants. Néanmoins, pour ne pas établir quelque relation causale, nous souhaitons mettre en perspective ce qui pour nous constitue un véritable procédé sémiotique de la temporalité. À travers l'image-temps<sup>317</sup>, c'est-à-dire une image filmique dont la principale visée est de permettre au temps (et non à l'action) de se développer, les informations télévisées peuvent conférer à la dimension temporelle des valeurs indicielles (dans la mesure où nous considérons le temps indiciel comme celui-là même qui *nous met en contact avec le temps de notre monde*<sup>318</sup>. Contrairement à l'image des reportages d'information qui exposent les faits à travers un programme particulier<sup>319</sup>, les plan-séquences fixes présentent un monde statique, suggérant l'attente du probable comme de l'improbable. La stabilité et la longévité des prises de vue dessinent un monde où rien ne se passe réellement, elles suggèrent un événement comme suspendu au temps. Conformément à l'objet du journal télévisé qui est de transmettre les actualités, le recours

---

<sup>316</sup> Ibid.

<sup>317</sup> Cf. Gilles Deleuze, *Op. cit.*

<sup>318</sup> François Jost, « Introduction à l'analyse de la télévision », Ellipses, Paris, 1999, p. 38

<sup>319</sup> Par exemple, l'alternance d'interviews et d'une narration qui reconstitue un événement.



incessant aux liaisons en direct/duplex impliquent l'attente d'une imminence : moins elle se manifeste, plus le suspens se déploie. Cette absence est porteuse d'imprévu dans le cas où le programme narratif qui survient est différent de celui qui était attendu. Par conséquent, ce dispositif a la capacité de détacher les frontières diégétiques, en créant (paradoxalement, par une présence visuelle très soutenue) une absence, ou un manque, dans la linéarité temporelle du récit. Pariant sur la véridicité, les effets de sens issus de cette utilisation du temps peuvent esquisser des figures liées à l'angoisse selon l'isotopie et la catégorisation du propos. À ce titre, les informations de RTP concernant l'affaire « Maddie » au Portugal, n'ont cessé de transmettre, à travers le direct et plus principalement des connections en duplex, des séquences construites à partir de cet attente. L'affaire concernait la disparition de la fille de touristes britanniques qui séjournaient alors au Portugal. La plupart des informations concernant l'affaire ont été constituées à partir de ces incessantes liaisons en duplex (alternant prises de vue de l'hôtel ou les parents de la petite fille disparue étaient logés, ou de la rue avoisinante), suggérant l'arrivée tant espérée des parents. La monstration est fondamentalement liée au procédé d'élasticité du temps, car au terme de l'attente, ce n'est pas tant le *faire-savoir* mais le *faire-voir* qui est proposé par l'instance médiatique. Ces plans fixes, sortes d'images du temps<sup>320</sup>, créèrent une attente et attribuèrent à la structure du discours un suspens, non pas au sens hitchcockien, mais plutôt au sens strict du terme. En ce sens, l'instance médiatique bénéficie de l'élasticité du temps pour créer un effet d'attente par rapport à un événement qui *n'est* pas, mais qui demeure au sein du probable. La linéarité et sa prolongation entraînent donc au sein des modalités aléthiques (probable/improbable), une tension de *l'être* qui oscille entre le probable et le nécessaire, selon le rôle de l'instance médiatique. Le temps est ainsi étiré au « possible » (puisque nous sommes bien dans une structure du possible, telle qu'elle est proposée par Eco) et génère, par l'acte de monstration (si le média nous montre un plan, c'est qu'il y a quelque chose à voir ou à espérer), les conditions primitives de l'angoisse : à chaque instant le possible est néantisé, rompant avec une pratique du journalisme traditionnel, (dont l'objet est de montrer l'événement dans sa factualité). Ce procédé est également employé lors des grandes célébrations attendues ou espérées telles que la victoire d'un match de football par exemple, dans lesquelles les plans redondant retracent les meilleurs moments, et les retransmissions en direct réitèrent indéfiniment les portraits de joies et les interviews de réactions euphoriques.

---

<sup>320</sup> Nous opposons image du temps aux images des actions

### 3.3.4.3) *Flexibilité de l'espace et incidence pathémique : la propension à l'ethnocentrisme*

La rhétorique ancienne nous précise au sujet du pathos, que l'une des possibilités pour attirer son auditoire à sa faveur, consiste à respecter certaines dispositions issues de valeurs éthiques et morales. Ainsi, pour susciter l'émotion de son partenaire, Aristote distingue les dispositions préalables, les occasions, et les personnes envers qui nous sommes susceptibles d'éprouver des émotions<sup>321</sup>. Parmi ces catégories appliquées à une série de passions, le philosophe prend soin de souligner le poids des valeurs orientées directement vers le sujet. Ainsi, tout ce qui est centré sur nous (ce qui nous est proche ou cher) constitue une disposition au pathos. En ce sens, à travers les éléments sémiotiques appartenant à la sphère du récepteur, il est possible d'abolir les distances afin de créer une certaine *réceptivité* des émotions. Cette opération de mise à niveau, d'équilibre entre le monde (culturel) de l'événement et le monde de la réception peut être appréhendée en termes discursifs, à travers ce que nous appelons l'ancrage *ethnocentrique*. Développée dans la théorie de Claude Lévi-Strauss<sup>322</sup>, le terme d'ethnocentrisme désigne l'attitude d'un sujet qui conduit à surestimer ou à privilégier les formes culturelles (morales, religieuses, sociales, esthétiques) d'un groupe ethnique, géographique ou national auquel il appartient<sup>323</sup>. Au sein des écrits de l'ethnologue, ce concept se manifeste par l'analogie avec celui d'égo-centrisme, en profilant une attitude d'origine inconsciente qui consiste à promouvoir son milieu culturel comme un modèle de référence. Bien qu'il trouve son fondement au sein de l'anthropologie sociale et culturelle, il s'inscrit dans la méthode structurale en se manifestant dans les discours, ou plus généreusement, dans les procès sémiotiques (linguistiques ou non). Notre acception de l'ethnocentrisme se détache de sa définition primitive en ce qu'elle ne porte pas sur les tensions s'exerçant entre les sphères culturelles<sup>324</sup>, mais puisqu'elle s'inscrit dans le discours, elle se penche sur une des possibles manifestations sémantiques surestimant l'éthos. Elle passe donc par une évaluation négative des manifestations culturelles ou des comportements des groupes sociaux et des cultures éloignées, par rapport à une référence d'évaluation positive, idéale et exclusive qui serait celle de l'énonciateur. Cette attitude de rejet peut se manifester par

---

<sup>321</sup> M. Meyer, *Op. Cit.*

<sup>322</sup> C. Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, Paris : Gallimard, 1987. p. 19-22.

<sup>323</sup> Elle n'est cependant pas à confondre ni à assimiler au racisme qui lui, tient lieu d'une hiérarchie entre ces groupes.


<sup>324</sup> C'est-à-dire dans une visée anthropologique, dont l'étude porterait sur la description et l'explication de ces tensions entre sphères sociales et culturelles. En effet, notre point de vue porte sur les tensions sémantiques au sein des discours et non au sein des sociétés ou cultures.

répudiation des autres cultures, par négation ou par une évaluation réductrice qui soumet une donnée aux formes d'intellection d'une culture en particulier. Elle peut donc décrire une « attitude » discursive face à l'observation d'autrui, sous la forme d'une configuration sémantique qui conduit à privilégier le groupe social auquel l'instance d'énonciation appartient. Cette disposition du sens peut contribuer à créer un système de valeurs articulé autour des préjugés des autres groupes, mais peut également se manifester en termes de représentation, par oubli/répudiation de l'autre au profit de sa propre présence. Nous souhaitons donc l'inscrire dans la perspective du discours d'information médiatique dans la mesure où l'instance d'énonciation (et/ou de monstration) est susceptible d'investir la représentation de l'événement à l'étranger par un discours centré presque exclusivement sur lui et sur ses références culturelles. Puisque le journal d'information est un relais entre l'individu et le monde social, il est particulièrement intéressant d'observer comment il met en relation ces deux dimensions au sein de l'événement qui s'est déroulé *ailleurs*. Par occupation presque exclusive de l'espace de représentation, l'ethnocentrisme peut ainsi exprimer l'angle occidental, et par restriction l'angle « lusocentré » ou « francocentré » dominant au sein du discours télévisuel. Nous l'observons à travers deux procédés que nous allons développer à la suite d'une analyse des informations télévisées du tsunami de 2004 par la chaîne RTP : l'omniprésence de l'instance médiatique, et l'absence de représentation de *l'autre*. L'ethnocentrisme n'est pas exclusive à cette chaîne, elle se manifeste fortement sur la chaîne française et sur bien d'autres, nous avons choisi RTP en vertu de la longueur des séquences des reportages qui permettent de décrire clairement et rigoureusement les données relatives à cette propriété discursive.

- L'omniprésence

Plongés dans une économie de marché et face à une concurrence rude, les médias télévisuels doivent couvrir l'événement le plus rapidement possible. Et afin de garantir les visées d'authenticité et de véracité du discours, ils doivent marquer une présence journalistique au sein même de l'événement. L'omniprésence du journaliste est en ce sens un procédé habituel et caractérisable du genre « journal télévisé ». Cependant, lorsqu'un événement catastrophique s'est déroulé dans un espace et un temps hors de portée, l'effet d'ubiquité engagé par l'omniprésence est délégué à des procédés de « substitution de présence ». Lors du tsunami de 2004, le procédé de proximité que la chaîne portugaise RTP a mis en place, a été celui d'une omniprésence médiatique représentée exclusivement par tous les traits constitutifs du « monde lusophone ». Dans les reportages de la

catastrophe, l'énonciation a été relayée par les journalistes portugais en exercice à Macao, mais également par certains qui étaient en vacances surplace et qui par conséquent reprirent leurs activités. L'omniprésence de l'instance médiatique est donc doublement marquée par des données culturelles issues d'une présence lusophone dans la région de la catastrophe : la présence historico-linguistique à Macao et touristique sur le lieu de l'événement. L'énonciation du présentateur distribue un espace *ailleurs* agencé non seulement autour du lieu de l'événement mais également sur une région dont la présence portugaise serait en quelque sorte impliquée. L'engagement de Macao dans le contexte énonciatif est susceptible de minimiser *l'étrangéité* du monde événementiel, et est assuré par une identité médiatico-institutionnelle (les collègues journalistes de Macao) ainsi qu'une identité « touristique » (les portugais expatriés). L'omniprésence lusophone est donc construite par la réunion de deux identités nationales inscrites dans un espace communautaire très proche de celui de l'événement. Le discours engage la présence portugaise au centre de la catastrophe à travers l'espace virtuel et transitoire de Macao :

Image 59	
	<p>« Au téléphone de Macao »</p> <p>« Rodolphe Ascenso Journaliste Radio Macao »</p> <p>« Les plages du sud de la Thaïlande sont les zones touristiques par excellence des portugais résidant à Macao, et c'est précisément de cette communauté que proviennent les portugais disparus, le ministère des affaires étrangères confirme la disparition de 3 citoyens nationaux, parmi eux, un bébé de 8 mois [...] »</p>
RTP – 26/12/04 – 01 :15	

L'image infographique de la planète qui tourne sur elle-même indique bien l'élan que se donne l'instance médiatique, au-delà des frontières. Les frontières sont pour ainsi dire brisées par une présence historico-culturelle qui se manifeste dans le discours à travers ces interventions locales. Par l'énonciation embrayée dans un espace *ailleurs* mais sous la tutelle d'une présence médiatique, nous assistons à une régionalisation du monde dans la mesure où l'espace du sud asiatique devient une zone communautaire, délocalisée au sein de laquelle évoluent les citoyens nationaux. L'espace virtuel (entre l'événement et le téléspectateur) est en cela réduit par cette délégation, non seulement du journaliste qui se place dans une position de médiation, mais également par la reconnaissance des citoyens

touristes. L'imbrication du thème national dans l'international est nettement repérable à travers une présence communautaire explicite qui assure le lien entre l'espace de l'événement, celui du studio, ainsi que de l'instance de réception. Les nombreuses répétitions de ces arguments assurent l'omniprésence du thème national au cœur d'un événement mondial. L'altérité est donc régie par un espace hors événement, un espace transitoire dont seul le discours verbal fait référence, un espace dont l'identité serait culturellement connue (il s'agit d'une ex-colonie), et qui par conséquent concerne indirectement l'instance de réception (si l'on prend en compte le fait que la majorité des portugais ont un parent proche ou lointain hors de leur pays). À ce niveau, *l'ailleurs* n'est évoqué qu'à travers ce qui constitue l'identité culturelle des téléspectateurs, destituant à l'exotisme ses traits de caractère. L'*autre* et le *soi* médiatique (l'ensemble des journalistes, même d'institutions différentes) configurent une même identité culturelle, au sein d'un espace où leur présence est légitime. L'omniprésence médiatique et ainsi substituée par une omniprésence internationale (lusophone dans le cas précis de notre corpus), déclinant ou repoussant au second plan, la construction de l'altérité.

- L'absence de *l'autre*

Tout comme l'acte de langage, l'acte de monstration/énonciation apparaît comme la schizie créatrice, du sujet, du lieu et du temps de l'énonciation, représentant respectivement la couche actantielle, spatiale et temporelle de l'énoncé. Au sein du dispositif énonciatif de monstration, l'altérité se construit principalement à partir d'un ensemble déictique verbaux et visuels (mise en scène visuelle du studio, regard adressé, etc.) instaurant le *je* hétérogène du méta-énonciateur et le *tu* individualisé du téléspectateur. Dans cette « *télé énonciation* », lors du débrayage de l'instance énonciative, la structure actantielle se modifie permettant la constitution du *non-ici*, alors que le *je* reste maintenu par la délégation de l'instance médiatique (ses représentants surplace) et le *maintenant* est également préservé grâce au direct. En effet, au nom de la récursivité, les différentes couches énonciatives constituant la pluralité d'un *je* médiatique se dédoublent en couple *Je/tu*, incluant soit le téléspectateur ou le présentateur comme destinataire. En ce sens, les journalistes et reporters sur place deviennent actants énonciatifs d'un procès communicationnel au sein de la communication médiatique. De même les personnages intégrant la scène événementielle peuvent émerger de la structure proprement actantielle et se vêtir du même rôle énonciatif, c'est le cas lors des interviews par exemple. Lors des interviews en direct, la présentatrice garde son regard porté vers la caméra, tout en

dialoguant avec l'intervenant, ce qui a pour effet, de réactiver le processus de communication en plaçant cet actant aux côtés du téléspectateur et créant une intimité, ou une relation de proximité. On le voit, la structure actantielle et la structure énonciative sont dynamiques et font objet de fréquents mouvements de va-et-vient provenant du dispositif de monstration et du syncrétisme propre des informations télévisées, mais surtout du statut de « régisseur » du présentateur. Néanmoins, l'altérité n'est pas exclusivement d'ordre syntaxique (issue de la combinatoire et de la superposition des couches d'énonciation), elle s'appuie également sur un processus d'identification dont les codes figuratifs (viables au sein d'une culture de référence) permettent de provoquer des effets de proximité/distanciation. Suite au débrayage énoncif, la structure actantielle met en place différents objets et sujets au sein d'un espace *ailleurs* qui peut se révéler plus ou moins distant (selon un axe familier/étranger) par le contenu descriptif des commentaires et du contenu illustratif de la monstration. De même les actants (objets ou sujets) sont percevables de manière plus ou moins proche selon un axe bipolaire ipséité/identité. Dès lors, nous constatons que le discours d'information est fondamentalement construit par des relations d'identités graduelles entre les actants dans le cas de notre corpus, ces liens peuvent se tisser majoritairement à partir des codes figuratifs propres à la sphère culturelle de l'instance médiatique. En d'autres termes, lors d'un événement à l'étranger, le monde référentiel peut être constitué, principalement, à partir de son propre point de vue, en négligeant l'essence même de cet espace *ailleurs*. En ce sens, l'absence de *l'autre* dans le discours sur *l'autre* constitue un caractère possible de l'ethnocentrisme. Il ne s'agit pas ici d'une absence absolue de représentation des autochtones au sein d'un événement qui est le leur, mais relativisée tout au long de la linéarité du journal télévisé avec un impact intense dès l'ouverture du propos. Nous avons choisi l'absence (de l'autre) au lieu de la présence (massive de soi) car, face à une logique déontologique, il nous semble suggérer l'idée d'un manque. L'absence de représentation des autochtones au sein des reportages du tsunami n'est pas uniquement repérable par les images, les différentes strates énonciatives retracent la *vox populi* exclusivement sur le fond de leur appartenance à la sphère de diffusion. Si le discours du présentateur de RTP ne fait référence aux autochtones qu'à partir de la trente et unième minute du journal télévisé, c'est également vrai pour leur mise en parole. Le tsunami ayant eu lieu sur les plages fréquentées par les touristes, il a également touché et détruit l'ensemble des côtes asiatiques. Cependant, à travers les images et les commentaires qui y sont associés, ce sont les espaces touristiques ainsi que les touristes eux-mêmes qui sont mis en scène au premier plan. D'un point de vue perceptif, un faisceau

de relations axiologiques, graduelles entre le sujet énonciateur (et le téléspectateur) et les actants du récit crée un espace flexible permettant des effets de *proximité* ou de *distanciation*. Puisque nous nous intéressons aux identités actantielles et que, dans le discours d'information, les actants évoluent au sein du monde événementiel, les effets de proximité peuvent être créés par les éléments figuratifs appartenant au paradigme de l'espace dans son acception large, c'est-à-dire topographiques/toponymiques et ethnonymiques. Nous proposons qu'à la proximité se joigne le champ axiologique de la *régionalité* ou de la *familiarité*<sup>325</sup> et à la distanciation celui de *l'étrangéité*, puisqu'il prend en compte à la fois la dimension exotique et topographique (« à l'étranger ») et la dimension ethnonymique (« c'est un étranger »). Ainsi dans la relation sujet/objet se dessine un axe intensif déterminant l'énergie qui émane des formes pertinentes de la familiarité (les codes et les reconnaissances), et un axe extensif déployant cette énergie dans l'espace scénographique. La chaîne France 2 introduit la thématique de la catastrophe avec un reportage du Sri Lanka dans lequel une touriste française témoigne par téléphone son expérience. À partir de la séquence suivante, les lieux touristiques font majoritairement l'objet du reportage, alors que la chaîne portugaise amorce dès les premiers instants les préoccupations nationales en chiffrant les victimes autochtones et humanisant les victimes nationales. Les différences sont faibles, mais la chaîne RTP semble dévoiler avec plus de clarté le mécanisme de l'ethnocentrisme dans le discours. Laissant de côté la charge pathémique, puisque nous y reviendront dans le chapitre suivant, l'extrait suivant est régi dans son ensemble par une forte présence nationale, et par extension occidentale. Sur onze mille disparus, l'information se focalise sur les victimes portugaises (potentiellement trois), lesquelles sont mises en scène dans un mini-récit. Cette tonicité d'éléments constitutifs de l'univers social et culturel occidental est d'autant plus accentuée qu'elle se déploie de manière régulière dans l'espace temps du discours.

RTP – 26/12/04 – 00 :05 (traduction)
« Bonsoir, les chiffres sont catastrophiques, déjà plus de 11000 morts sont confirmés dans ce qui a été le plus grave tremblement de terre depuis 40 ans. Le bilan pourrait s'aggraver car il y a des milliers de disparus, dont <u>au moins trois portugais</u> , il s'agit de deux hommes et d'un bébé de huit mois qui a été arraché des bras de sa mère par une vague géante qui a atteint la zone côtière des divers pays de la région. <u>Il s'agissait de touristes qui étaient en vacances en Thaïlande dans la zone de Phuket</u> . Nous sommes également sans nouvelle d' <u>une famille de quatre personnes dont nous ignorons la localité, toutefois officiellement le ministère des affaires étrangères ne les considère pas comme disparus [...]</u> »



*L'autre*, quant à lui, en tant que sujet hétérogène semble « déshumanisé », il est réduit à une forme numérale (11000 morts, milliers de disparus, etc.). Nous parlons de sa présence

<sup>325</sup> Nous avons choisi le terme de familiarité car il regroupe les différents cercles sociaux, aussi bien le familial que l'institutionnel ou encore le national.

en termes de point de vue général au long de la diffusion des informations télévisées puisque les autochtones apparaissent mais dans une plus faible mesure.

Image 60	Image 61
	
RTP – 26/12/04 - 21 :00	FR2 - 28/12/04 – 24 :06


L'espace du monde événementiel est largement représenté par les images prises des plages de Phuket, de Phi Phi, de Kata, Kho Lanta... avant et après la catastrophe (mais aussi pendant avec les vidéos d'amateurs). Il s'agit des lieux de prédilection des touristes occidentaux, par lesquels le présentateur, insistant tout au long du discours, s'interroge sur la présence d'une dizaine de portugais surplace, et la disparition de trois d'entre eux. Pour la chaîne FR2, la présentatrice se préoccupe également sur le nombre de disparus français et occidentaux en insistant fortement au long des reportages sur les valeurs (paradisiques) perdues des îles touristiques. Cette articulation domine les reportages dans leur totalité en créant, par cette « omniprésence » nationale ou occidentale, une relative absence de *l'autre*. Cette domination est étalée sur la majorité des énonciations, ainsi parmi la diversité des énonciateurs interrogés, tous sont portugais (pour la chaîne RTP) ou français (pour FR2), et le contenu du discours se concentre principalement sur quelque uns d'entre eux (générant l'orientation de la majorité des questionnements du présentateur) portés disparus :

Image 62	Image 63
	
Les chiffres officiels indiquent que 3 portugais sont portés disparus	Plus de 23000 morts / 5 portugais disparus
RTP - 26/12/04 - 01 :11	RTP - 27/12/04 - 00 :14



Dès le début du journal télévisé, les premières images alternent les plages touristiques dans lesquelles s'entraident les touristes occidentaux, s'accompagnant de deux interviews par téléphone de touristes sur place racontant leur vécu. Puis en direct par téléphone le commentaire d'un journaliste de Radio Macao fait état des trois citoyens nationaux disparus.

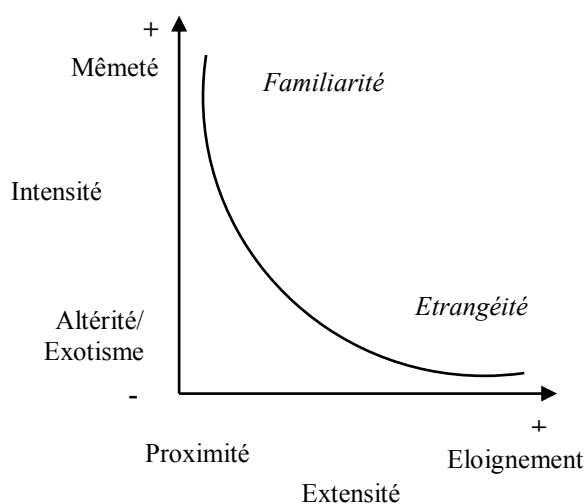
La monstration des autochtones qui intervient environ à la moitié des informations, met en scène exclusivement leur cris, leur hurlements, leur fragilité, alors que les touristes sont représentés dans des figures d'entraide et de mobilisation. Les autochtones semblent effacés de l'événement, ou secondaires, car en premier plan est explicitement présentée la vision d'une communauté centrée sur elle-même. La focalisation (visuelle et verbale) sur un cercle restreint d'identités provoque un effet de « gros plan », « d'insert » et favorise l'ascension de l'inclination accordée à cette sphère culturelle, alors que la représentation par le nombre favorise au contraire la dilution de la proximité et la distribution de la présence des autochtones dans la catastrophe.

Image 64	Image 65
	
RTP – 26/12/04 - 10 :00	RTP – 26/12/04 - 09 :00

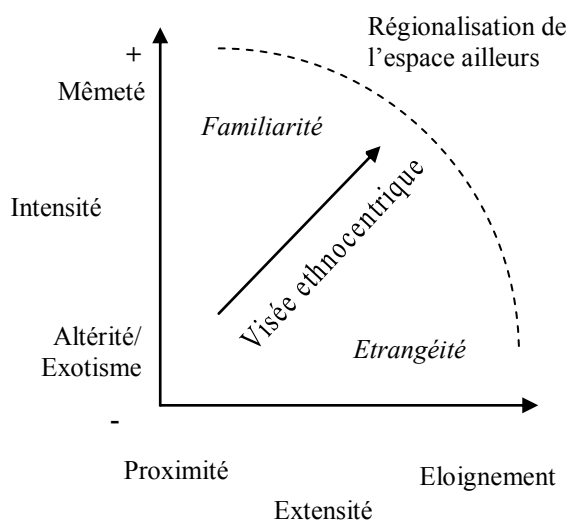
L'importance accordée à la *familiarité* permet, d'un point de vue de la figurativisation, de briser les frontières. Dès lors, de cette ouverture jaillit un mouvement de transgression des codes figuratifs qui constituent ordinairement l'espace étranger, et s'opère au sein du discours syncrétique une régionalisation de l'espace *ailleurs*. Cette investiture (non pas au sens strict) de l'*occidentalité* au sein du discours iconique et verbal est repérable si l'on conçoit qu'elle puisse être déployée par l'intermédiaire des valeurs d'identité. En effet, après avoir débrayé l'énonciation, le présentateur installe, à travers la mise en scène du studio, un cadre institutionnel qu'il délègue aux différents

journalistes/reporters mais également un cadre social, dans lequel le téléspectateur est projeté, où s'imprègnent les identités et les fonctions de chacun au sein de la *cit*é. Si nous souhaitons explorer les modalités perceptives de l'ethnocentrisme au sein du discours, nous devons considérer la *familiarité* comme élément minimal d'un complexe tensif de l'*identité*, et qui aurait comme opposé logique l'*étrangeté*. Les éléments constitutifs de l'univers culturel du sujet résonnent en lui plus ou moins intensément, comme une analogie reconnaissable au sein de la structure figurative. Ces éléments se diffusent au sein d'un espace virtuel, installant une frontière plus ou moins transparente entre le téléspectateur et l'événement. En ce sens, l'identité est constituée à la fois par la vibration d'une *mêmeté* et par son déploiement dans un espace virtuel qui devient plus ou moins distant du sujet. Les positions extrêmes seraient d'une part la familiarité (intensité forte et étendue faible) et l'étrangeté (intensité faible et déploiement diffus). En conjuguant ces deux valences, nous obtenons le diagramme ci-dessous.

*Schéma tensif n°1 : Tensions identitaires*



*Schéma tensif n° 2 : Tensions identitaires et visée ethnocentrique*



Plus les éléments constitutifs de son propre univers culturel résonnent, plus la distance est restreinte. Cette équation s'exprime par exemple au sein des informations régionales, qui souvent sollicitent certaines images stéréotypées des villages (clochers) relatant les événements du *chez-soi*, du relativement proche et reconnaissable. Moins ces éléments sont perceptibles, plus la scène événementielle semble éloignée, c'est le cas lors des événements internationaux et lorsque ces mêmes événements retracent les personnalités appartenant à sa sphère culturelle, sociale ou politique, (comme le déplacement d'un

ministre sur les lieux de la catastrophe) la focalisation du personnage permet un déplacement de l'événement *ailleurs* jusqu'à l'*ici* : la thématique de l'événement n'est pas l'international, mais plutôt le « national en mouvement ». « L'égocentrisme national » est également perceptible lorsque le dialogue entre le présentateur et un scientifique (invité sur le plateau pour expliquer la formation d'un tsunami), tourne exclusivement autour de la possibilité pour que la catastrophe puisse arriver sur les côtes portugaises, en faisant référence à celui de 1756 qui détruisit Lisbonne, un reportage a été consacré à ce sujet. Suivant les diagrammes représentant visuellement les relations de tensions des valeurs de la familiarité et d'identité la flèche en pointillée représente le mouvement tonique que sont susceptibles d'engager les éléments constitutifs de l'*occidentalité* au sein de l'espace *ailleurs* (qui se traduisent par les signes du tourisme), provoquant une condensation de la distance séparant les deux mondes : monde de l'événement et monde de la réception. Dans notre corpus, les sujets énonciateurs de la chaîne RTP mettent en scène la communauté portugaise au centre de l'événement effacent toute représentation des autochtones, construisant par conséquent une identité « ethnocentrique », en ce sens que la seule altérité possible paraît être construite par ce qui constitue l'identité de la communauté. Le traditionnel binarisme national/international est remis en cause à travers le simulacre d'une régionalisation de l'espace *ailleurs*. En ce sens il y aurait au sein des informations télévisées, des informations nationales (régionales incluses), internationales, et égocentriques lors d'un rabattement du national sur l'international.

En brisant la barrière de l'altérité, et en construisant une relation privilégiée avec les actants de l'événement, l'ancrage ethnocentrique investit le reportage comme un mécanisme réducteur de l'espace public (entendu ici comme espace abstrait d'intérêts communs). Les émotions représentées par les figures de terreur, de peur, de douleur deviennent authentiques, puisqu'elles se construisent sur différents éléments susceptibles de se trouver ancrés dans l'instance de réception. C'est-à-dire que les valeurs issues de l'univers culturel de diffusion trouvent écho au sein de la construction événementielle. La distance vaincue, les émotions s'arrogent une légitimité dans ce qui constitue l'univers culturel de diffusion. En somme, l'ancrage ethnocentrique donne élan, non pas à *ce qui est* susceptible d'émouvoir, mais *ce sur quoi* l'émotion doit se fonder : sur l'écho du soi-même, ou l'image de soi qui configure son identité culturelle.

## CHAPITRE III : Information d'urgence :

### Fondement pathémique

## Introduction

Aborder l'information d'urgence dans une perspective sémiotique, consiste avant tout à s'interroger sur ce que la notion d'*urgence* peut impliquer dans le champ de la signification, et ensuite sur les moyens par lesquels elle investit la structure de l'information télévisée pour lui donner un sens particulier. Selon les diverses acceptions des dictionnaires, l'urgence forme une structure nodale entre deux mouvements principaux : l'un souhaitant présenter l'émergence d'un événement qu'elle alerte, l'autre souhaitant inscrire le sujet au sein du programme narratif pour l'avertir de l'action à mener en conséquence. Pour le Trésor de la Langue Française<sup>326</sup>, l'urgence est définie comme « *le caractère [...] de ce qui requiert une action, une décision immédiate...* » ou comme « *la nécessité d'agir rapidement* ». Pour l'Encyclopedie Universalis, elle se présente comme le « *caractère de ce qui exige d'être réglé sans délai* ». L'urgence fait donc intervenir une situation dont la particularité réside dans la force de déploiement qu'elle exerce sur le sujet. La *nécessité* ou le *caractère de ce qui requiert* s'attache à un événement, dont nous pouvons ignorer la cause et même les conséquences, mais dont le degré d'intensité, et donc sa catégorisation sont tels qu'ils déclenchent inéluctablement un mouvement (une *décision* ou une *action sans délais*). D'un point de vue actantiel, l'instabilité du monde se manifeste comme une menace pour le sujet *de faire* qui doit agir en conséquence afin de rééquilibrer la relation qu'il entretient avec le monde. L'urgence se présente donc sous la forme d'une dichotomie qui se traduit par l'émergence d'un événement dont le degré de paroxysme (son axiologisation) investit le sujet d'une compétence modale (un *devoir-faire*) la plus efficiente possible. En ce sens, l'urgence est la synthèse entre un *survenir* et un *devenir* (qui du point de vue cognitif est caractérisé par un *ne pas savoir*), et d'un point de vue pragmatique, entre un *subir* et un *agir* : pour le *subir*, le monde se manifeste par son irrégularité sous la forme d'une menace, et pour *l'agir*, les sujets qui sont affectés par cette rupture du continuum sont plongés dans une structure qui déterminera leur devenir. L'urgence semble donc conjuguer deux formes d'émergences qui accèdent au champ de présence sous des modes d'efficiences différents. L'urgence nous présente l'événement *in absentia* dans la mesure où elle dénote un haut degré d'intensité dont l'apparition est soumise à une syncope temporelle, une rupture à la fois nette et vive qui ne laisse pas le temps d'être saisie : cette discontinuité paraît si brève qu'elle ne permet pas son

---

<sup>326</sup> <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

intelligibilité. L'événement naît dans une temporalité restreinte, elle se manifeste de manière vive alors que l'avènement relève d'un étirement du temps, dont le sujet soumis à l'urgence doit parvenir à rétablir la continuité. À la brièveté de l'urgence s'ajoute la véhémence d'une situation évaluée négativement, informant et alertant sur le haut degré de *gravité* d'une situation dont il s'agit d'inverser ou d'atténuer la tendance<sup>327</sup>. En effet, la pluralité des domaines d'utilisation de l'urgence, dont le milieu hospitalier qui en constitue la plus grande part, témoigne de l'acmé d'un événement qui doit également sa particularité à l'évaluation dysphorique. Au sein d'un programme narratif, celle-ci plonge ses racines dans *la perte potentielle (menace) d'un objet de valeur* dont le sujet est possesseur, et qui se traduit par un bouleversement existentiel en néantisant le *devenir* du sujet. Une relation d'intimité<sup>328</sup> est alors préalablement nécessaire, entre le sujet et l'objet en péril, dont le degré d'attachement (les valeurs intrinsèques) est proportionnel au degré d'importance accordé à la menace (intensité dysphorique). Dans le cadre de l'information d'urgence, l'objet de valeur se présente comme l'existence même des sujets au sein du programme narratif<sup>329</sup>, ce qui lui confère son extrême degré d'importance. Dès lors que l'urgence est déclarée, émane une structure triadique entre le sujet, l'objet de valeur en péril<sup>330</sup>, et l'événement qui promet de rompre cette relation. Une tension s'exerce alors entre le sujet et l'objet ; elle se présente comme une relation *cohésive*, ainsi qu'entre l'événement et l'objet dont la relation peut être définie comme une *néantisation*. Que l'objet soit actuel ou virtuel, l'urgence soumet au sujet la possibilité de le sauvegarder (ou de l'acquérir) compte tenu d'un événement qui a comme rôle de le supprimer. L'urgence constitue donc l'alerte d'une menace qu'il s'agit de combattre : par conséquent elle se caractérise par l'émergence d'un fait résolument dysphorique (la menace), même si l'action en question se termine par une sanction positive, comme la récompense ou l'éloge. Ce que l'urgence nous transmet, avant d'être une information, concerne l'impartialité, et le fait qu'indépendamment de la sanction, le « non » ou « mauvais » accomplissement de l'action entraîne indubitablement une modification négative de l'état d'origine. La valeur du bouleversement, dont le procès se résume par la perte de l'objet (qui entraîne la *néantisation* du sujet<sup>331</sup>), et sa portée pathémique, dépend des valeurs accordées à l'actant menaçant (et donc du type de relation

---

<sup>327</sup> L'urgence peut très bien concerner une situation évaluée positivement, mais l'état de la situation reste toujours dysphorique, indépendamment de la sanction.

<sup>328</sup> Nous souhaitons attirer l'attention sur l'adverbe intimement car il acquerra une importance majeure par la suite.

<sup>329</sup> Sa vie ou sa santé ; mais il peut concerner le cas d'un incident, d'une notoriété, d'une profession d'un objet physique qu'il souhaite acquérir ou garder ... les domaines d'applications sont extrêmement vastes.

<sup>330</sup> Même dans le cas d'une acquisition, qui n'est de fait que potentielle, l'urgence se caractérise par la *perte* de cet objet « virtuel ».

<sup>331</sup> Et dans ce cas, le sujet et l'objet de quête sont syncrétiques

qu'il entretient avec le sujet). L'urgence peut donc se présenter sous la forme d'une situation paroxystique que nous souhaitons extraire à travers l'analyse de notre corpus. Toutefois cette situation dépend de la viabilité de son cercle de diffusion, par exemple, l'urgence d'une communication interne dans une entreprise peut entraîner comme sanction le bouleversement de l'existence du sujet au sein du cercle institutionnel, les valeurs de l'objet peuvent se présenter comme un attachement « corporatif » à l'entreprise. Le degré de paroxysme est donc défini dans cet exemple par les limites imposées de l'existence au sein du cercle de diffusion institutionnel. Dans le cadre des catastrophes, l'urgence se manifeste sous le joug d'une rupture, d'un incident/accident qui, par définition, se présente sous le mode du *survenir* : c'est dans l'instant même de son apparition qu'il dévoile toute son ardeur et sa puissance. Dans cette célérité, le sujet n'a d'autres solutions que l'action, aussi rapide que le déploiement de l'événement, pour pouvoir éviter la *néantisation* de l'objet (son corps et son âme) dont il est possesseur. Nous allons dans le paragraphe suivant montrer par quels moyens l'événement atteint la forme paroxystique qui le caractérise et dans quelle mesure cette dernière contribue à l'élaboration de l'information d'urgence.

# **1. Point de vue sémio-narratif**

## **1.1) Niveau profond : sémantique**

### **1.1.1) Existence et néantisation**

À travers l'analyse du corpus concernant les informations du tsunami mais également du 11 septembre, nous pouvons esquisser les modalités par lesquelles l'événement est catégorisé comme étant une catastrophe de grande ampleur, comme l'avènement d'un danger dont il faut nécessairement faire face, et dont l'information requiert la primauté sur les autres. Nous souhaitons dégager la structure sémio-narrative, - le niveau profond de la signification -, non pas pour en déceler un quelconque programme canonique, mais afin d'observer les mécanismes par lesquels les valeurs élémentaires sont susceptibles de constituer l'apanage de l'urgence. C'est donc au sein du parcours génératif de la signification que nous souhaitons trouver l'appareillage axiologique par lequel l'urgence prend source et se présente à nous. Par conséquent, ce n'est pas le programme narratif, mais bien la composante sémantique qui nous préoccupe particulièrement puisqu'elle investit de valeurs la relation entre le sujet et l'objet de sa quête. Cette axiologie immanente nous paraît fondamentale dans la mesure où elle constitue le pilier sur lequel repose la véhémence particulière de l'information d'urgence. Si au sein des informations du tsunami, la ferveur de l'événement se caractérise dès les premiers instants de l'émission télévisée, elle est d'autant plus prégnante au fil du programme, à travers l'aggravement de la situation. Au sujet des informations du 11 septembre, cette ardeur se perçoit à travers plusieurs points clés d'émergence, des micro-événements successifs au sein d'une temporalité étirée. C'est donc en réseau et selon un angle dynamique que nous souhaitons mener notre analyse indépendamment de la temporalité linéaire de la lecture : le sens surgissant de l'interconnexion en réseau des différents éléments sensibles. Ainsi, après avoir fait émerger la structure de base, nous serons à même de poursuivre notre réflexion sur le fondement axiologique et sur l'assiette pathémique de l'information d'urgence qui la définissent. Avant de pouvoir observer les mécanismes par lesquels le paroxysme de l'urgence se manifeste et extraire ses valeurs fondamentales, nous allons nous engager aux confins de la signification et dégager les métatermes susceptibles d'en former l'armature ; car les modalités par lesquelles l'événement pénètre dans le champ de présence dégagent un écart de tensions extrêmement large incitant les valeurs à se déployer. Conformément au rôle du média au sein de la société – qui souhaite rendre



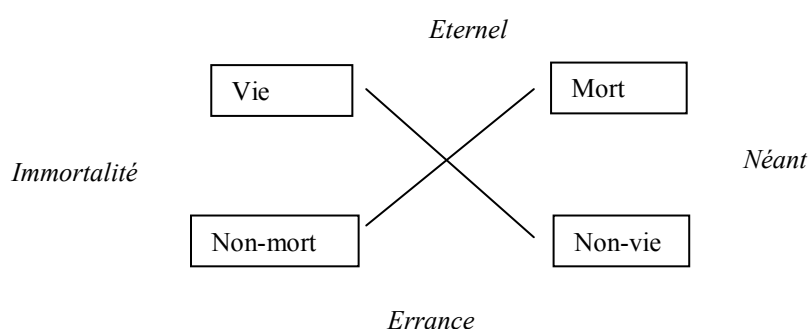
compte des faits qu'il juge particulièrement notables et les disposer au sein de l'espace public –, l'événement explique sa présence dans l'information télévisée par son implication au sein de la sphère sociale, c'est-à-dire qu'elle intègre une hiérarchie établie par l'agenda médiatique. Au sein de la structure audio-visuelle, l'importance d'un tel événement catastrophique s'exprime par « l'impact » sémantique issu des valeurs en confrontation. Se dégagent ainsi deux niveaux structurels, l'un télévisuel qui s'inscrit dans la distance et donc au sein d'un circuit communicationnel ; l'autre audiovisuel et purement textuel. Ces deux rangs qui semblent définir l'importance exceptionnelle de l'information d'urgence sont à considérer comme deux plans d'immanence afin de ne pas interférer avec une analyse « hors sujet ». Le premier, celui de la communication, est intégré aux pratiques sociales des médias et de l'énonciation monologale. Il repose au sein d'une structure dynamique et complexe dont le sens se négocie dans le temps linéaire. Le second plan, qui se place logiquement sous ce dernier, se manifeste d'un point de vue matériel, et se définit par les composantes sémio-textuelles essentielles de l'énoncé en tant que tel. Dans la mesure où le journal télévisé crée le simulacre du contact dialogal, le plan communicationnel ne doit pas être négligé. À ce titre, nous nous focalisons sur le plan textuel afin d'extraire au sein de la structure profonde (sémio-narrative), l'axiologisation de la catastrophe susceptible d'engager l'effet de sens urgence, tout en gardant à l'esprit l'importance du plan communicationnel dans l'effet de sens. Qu'il s'agisse des événements du 11 septembre ou du tsunami, chacune des deux informations met en scène, au sein de son récit respectif, des sujets évoluant dans une situation qui les dépasse. D'un point de vue génératif, si nous nous intéressons à la structure profonde du récit, celle-ci pose la question du rapport spatial et temporel entre un sujet pluriel – puisqu'il comporte un certain nombre de personnages insérés dans la scène événementielle – et un autre sujet (objet destructeur). L'information du tsunami met en place l'objet « vague »<sup>332</sup> dont l'incidence sur le sujet se présente selon son plus haut degré. Dès les premiers instants du journal télévisé, la présentatrice fait part des conséquences et des causes du tsunami, affichant le nombre de victimes humaines et matérielles, et insistant sur son amplitude. Les vidéos « amateurs » montrant les sujets pris dans la vague, et les images des villages touristiques détruits installent d'un point de vue général la thématique abordée qui articule deux niveaux ontologiques : *l'existence* et la *néantisation*. La *vie* et la *mort* sont donc au cœur du dispositif monstratif et énonciatif, dans la mesure où l'ampleur de la catastrophe est mesurée en fonction du nombre de victimes humaines, mais également du passage de

---

<sup>332</sup> Nous verrons plus tard que d'un point de vue narratif, il peut se manifester en tant que sujet, voir chapitre « anthropomorphisme et déification ». p.313

l'un à l'autre. Qu'il s'agisse des informations du 11 septembre ou du tsunami, la surenchère d'images d'avant, d'après et de pendant la catastrophe n'ont cessé de dévoiler la souffrance/agonie/disparition des personnages et la désolation des zones touchées. Si nous prenons comme donnée de départ pour notre analyse la *vitalité* au sens strict et que nous l'élevons au rang de catégorie sémantique (globale), c'est-à-dire en distinguant les termes *vie* et *mort*, nous sommes capables de construire une articulation sémiotique. La base sur laquelle se poseront les premières valeurs nécessaires à un développement paroxystique de l'information d'urgence peut s'observer par la déclinaison des catégories issues de cette articulation sémiotique. Car si l'urgence n'articule pas exclusivement les termes *vie/mort*<sup>333</sup>, ils trouvent leur place au sein des informations télévisées compte tenu du rôle du média dans la sphère sociale, et d'une hiérarchie qui privilégierait des catastrophes de grande ampleur. Au sein des événements concernés par notre recherche, l'urgence se constitue d'abord par une tension entre ces termes génériques, *vie* et *mort*. À partir de cette opposition, peut se décliner un paradigme de plusieurs termes susceptibles d'articuler la catégorie sémantique citée plus haut et d'en extraire une typologie des relations internes ou externes.

*Schéma n°7 : carré sémiotique de la vitalité/mortalité*



Au sein de cette schématisation visuelle, les quatre termes entretiennent des relations de contrariété, mais également de contradiction et de complémentarité. Ce carré peut décliner plusieurs métatermes, reliant les quatre termes. Puisque généralement, dans nos cultures européennes, la *vie* s'oppose à la *mort* par le fait que le premier terme désigne à la fois le commencement et la continuité de l'être, et le second l'arrêt, la fin mais aussi, selon les croyances, une continuité dans l'au-delà ; ces termes de *vie* et *mort*, pour qu'ils

<sup>333</sup> Il peut avoir urgence à toute autre chose sans pour autant que la vie soit en jeu.

puissent se trouver ensemble au sein d'une même syntagmatique, appellent un univers symbolique particulier. Celui par exemple des croyances bibliques ou mythologiques, au sein desquels nous pourrions imaginer un être éternel dont la vie se conjuguerait à la mort, ou tout comme dans ces écrits religieux, il serait à la fois l'alpha, le commencement et l'oméga, la fin. Les termes de *non-vie* et de *non-mort*, au contraire, pourraient illustrer une catégorie mythique autour du passage de l'un à l'autre comme le purgatoire par exemple ou encore l'errance (les fantômes), alors que les deixis pourraient d'un côté positif dénoter l'immortalité et d'un côté négatif suggérer une catégorie sémantique liée au néant. Le terme neutre de l'errance serait soumis au terme complexe d'éternité, alors que les métatermes d'éternité et d'immortalité structureraient une métacatégorie de la *vitalité*, au sens strict, c'est-à-dire de la vie terrestre, tandis que les métatermes de néant et d'errance définiraient un axe sémantique propre à une vie au sein de l'au-delà. Cet exemple, qui ne s'appuie sur aucun corpus mais sur quelques acceptions générales, n'a aucune valeur scientifique en soi mais se veut illustratif et nous permet d'exprimer l'importance du carré dans la réflexion que nous menons sur les termes génériques. En effet, dans cet exemple succinct, nous pouvons observer entre autre que la vie peut perdre son sens originel puisque selon les croyances religieuses, elle est possible dans l'au-delà, et de même, les espaces de vie (terre ou au-delà) peuvent s'entrecroiser, permettant d'effacer les frontières entre les mondes possibles.

Dans le corpus étudié, cet agencement n'a pas lieu d'être, d'une part parce que nous sommes dans un discours sur le « réel », c'est-à-dire qu'au sein de la structure profonde il ne s'appuie sur aucun ressort mythique ou symbolique, ces derniers ne se dévoilant qu'au fil du parcours de la signification ; d'autre part les termes d'opposition de départ, *vie* et *mort* sont à considérer comme des classes sémantiques s'illustrant non pas comme des processus (dont la naissance serait la véritable opposition de la mort) ni même comme un état, mais comme la caractéristique de cet état (la *vitalité* et la *mortalité*) dont l'événement en est la cause.

## 1.1.2) Déclinaisons existentielles

Le discours télévisuel étant un discours particulier, non seulement en termes de matériaux sémiotiques et de syncrétisme, mais également parce qu'il naît, vit et meurt au sein d'un flux continu, il est fondamentalement constitué à partir d'une structure axiologique qui plonge ses racines loin dans les pratiques médiatiques. En ce sens, il se décline en plusieurs genres qui ne semblent être viables qu'au sein de ce flux qui intègre la sphère sociale de diffusion et qui, par conséquent, régule les différentes attentes ou contrats entre les instances en jeu dans le processus de communication. Le discours télévisuel, puisqu'il intègre les structures sociales, ne peut être pris en compte sans ce vers quoi il souhaite s'orienter : les horizons d'attente<sup>334</sup> déterminent, au niveau profond de la signification, les principaux traits sur lesquels viennent se déposer les valeurs fondamentales issues de ces pratiques médiatiques. Selon la théorie sémiologique de F. Jost<sup>335</sup>, les genres télévisuels peuvent se décliner selon trois axes, représentant les principaux mondes (plus que des catégories hermétiques) convoqués : le « réel », la fiction et le ludique. Toutes les émissions télévisuelles peuvent à des degrés différents se rapprocher de chacun des trois mondes, sans pour autant détenir l'exclusivité d'un seul d'entre eux. Cette répartition triadique est très intéressante dans la mesure où dans notre approche, elle nous permet de recueillir les informations nécessaires pour l'élaboration d'une axiologie propre au corpus étudié. En ce sens, puisque le discours journalistique télévisuel souhaite se confondre le plus possible avec la catégorie du réel, selon certains dispositifs qui lui sont particuliers<sup>336</sup>, c'est au sein de ce monde que résident les réquisits nécessaires à la constitution des valeurs propres à la catégorie « réel » qui se projettent dans les attentes, ou au sein du contrat de communication médiatique. Plus précisément, c'est au sein de la praxis unissant les instances que cette modalité épistémique est prise en charge, et que les différents rôles des actants sont instaurés. Par conséquent, les promenades inférentielles nous permettront d'établir, au sein de la paradigmatique du « réel » propre au discours d'information médiatique, les éléments pertinents à sélectionner

---

<sup>334</sup> Selon la terminologie d'Umberto Eco, mais qui remonte jusqu'aux théories philosophiques d'Hans Robert Jauss et d'Hans-Georg Gadamer, l'horizon d'attente inscrit le sujet récepteur comme nécessaire à l'expérience de lecture. Il constitue l'ensemble des attentes et des règles avec lesquelles les œuvres antérieures ont familiarisé le lecteur et qui, au fil de la lecture, seront modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. Il concerne donc les connaissances du genre, de la thématique et de la forme susceptibles de s'actualiser dans la pratique de lecture. L'horizon d'attente a donc influencé la notion de « promesse des genres » appliquée au domaine télévisuel, et introduite par F. Jost.

<sup>335</sup> Jost François. La promesse des genres. In: *Réseaux*, 1997, volume 15 n°81. pp. 11-31. url : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso\\_0751-7971\\_1997\\_num\\_15\\_81\\_2883](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1997_num_15_81_2883) Consulté le 03 septembre 2009

<sup>336</sup> Cf. p134, « *les dispositifs énonciatifs* »

pour esquisser la structure profonde. Et les termes *vie/mort* que nous souhaitons opposer dans le cadre d'un carré sémiotique s'appliquant à notre corpus, sont à considérer en termes d'implication narratives et diégétiques : car les limites des mondes abstraits que la structure profonde construit se définissent par les valeurs issues du paradigme du « réel » propre au journal télévisé. Les termes génériques seront choisis en fonction des valeurs *a priori* dont l'événement est censé s'investir dans le cadre d'un discours sur le « réel ». Les événements du tsunami ou du 11 septembre se caractérisent, d'un point de vue dysphorique, par la victimisation des personnages civils : c'est donc la *fatalité* qui est en jeu, c'est-à-dire les modalités par lesquelles le passage de l'un à l'autre des termes (*vie/mort*) est possible ou non. La relation des deux premiers termes, *vie* et *mort* se présente au sein de notre corpus comme une contrariété, puisque la conjonction des deux catégories est impossible dans l'univers idéologique du réel. Leur présence est donc envisageable en termes narratifs, c'est-à-dire en tant que passage unilatéral du premier au second et qui peut organiser une catégorie sémantique autour de l'existence, puisque c'est celle-ci qui est remise en question. En additionnant les sub-contraires (la *non vie* et la *non-mort*), nous pouvons déterminer l'axe de la deixis positive (*vie/non-mort*) qui se caractérise par les conditions nécessaires pour que l'événement puisse « ne pas engendrer la fatalité », et que nous qualifions de *subsistance*, en terme général, mais qui peut se traduire comme la *survivance* dans le cadre précis des deux événements étudiés. Dès lors, nous pouvons remarquer la difficulté à compléter un carré sémiotique s'appliquant aux catastrophes telles que le tsunami et le 11 septembre, puisque les axes de la deixis négative ainsi que des sub-contraires semblent résister à leur articulation logique : le discours sur la « réalité » rend opaque les distinctions entre la *mort* et la *non-vie*. Néanmoins, cette deixis négative (*mort/non-vie*) pourra être à considérer comme une catégorie sémantique liée à la *néantisation* complète des personnages victimes de la catastrophe. Et grâce aux dispositifs de mise en scène narratifs, dont l'enjeu principal est l'acquisition du savoir, que nous avons esquissé<sup>337</sup>, nous pouvons nous permettre de distinguer cette *néantisation* complète d'une *absence*, car en effet, il est possible que le présentateur mette en avant la disparition de personnages dont il est « sans nouvelles ». Par conséquent, l'axe des sub-contraires (*non-vie/non-mort*) peut se traduire par la *disparition*, c'est à dire non plus par la néantisation des personnages, mais par la néantisation des savoirs au sujet des personnages. Et d'ailleurs en conjuguant cet axe à celui des termes complexes (*vie/mort*), nous pouvons décliner des catégories supplémentaires telles que celle du « miraculé » ou du « maudit ».

---

<sup>337</sup> Cf. p. 181

Cette schématisation visuelle des catégories sémantiques nous paraît pertinente dans la mesure où elle permet de dégager les différentes relations graduelles qui peuvent être constituées entre les personnages et leur néantisation apportée par l'actant vague ou l'accident (dans le cas du 11 septembre, les premières informations n'avaient pas la possibilité de prétendre à une quelconque attaque terroriste, le sujet de l'action est donc bien au commencement « l'accident »), en gardant bien à l'esprit que nous sommes au niveau profond de la signification c'est-à-dire un niveau simple et abstrait. À partir de cette réflexion, nous pouvons diagnostiquer les relations inter-actantielles qui prennent source dans cette articulation sémantique de la *vitalité* et de la *fatalité*.

## 1.2) Niveau de surface : sémantique narrative

### 1.2.1) Confrontation inter-actantielle

#### 1.2.1.1) *Emergence de la menace*

Les relations entre actants peuvent se dégager par le programme narratif de base, lequel est inéluctablement aux prises avec les catégories sémantiques principales *vie/mort*, car c'est en cela que face à la menace, le sujet de *faire* (les sujets-personnages) et le sujet d'état fusionnent en un seul et même être : le sujet est bénéficiaire de sa propre action et sa présence en dépend. L'existence du sujet et les modalités par lesquelles elle se déploie dans le temps (son devenir) dépendent des relations inter-actantielles, elles même tributaires du champ des possibles tracé par la déclinaison des catégories citées plus haut. Nous jugeons préférable d'aborder la question de l'existence des êtres dans une perspective pragmatique afin de ne pas interférer avec une quelconque phénoménologie ontologique: en ce sens les êtres se définissent par leur place au sein du plan narratif. D'un point de vue primitif, la structure narrative fondamentale de la menace peut se présenter sous la forme suivante :

$$F1 \{S1 \rightarrow (S2 \cap 0)\} \quad F2 \{S2 \rightarrow (S3 \cap 0)\}$$

Selon la théorie narrative de Courtés, l'énoncé élémentaire qu'est le programme narratif peut se formuler symboliquement par la fonction syntaxique (F) existant entre un sujet de faire S1, un sujet d'état (S2), et l'objet vers lequel le/les sujets tendent (0), liés dans une relation de jonction (de conjonction symbolisée par U ou de disjonction symbolisée par  $\cap$ ). Dans l'exemple concret de notre corpus, et conformément au carré sémiotique ci-dessus, le programme fondamental narratif peut se manifester sous une forme équivalente pour chacune des deux informations (tsunami et 11 septembre) ; il est, à ce stade du parcours

génératif, simple, dans la mesure où S1 représente l'actant « vague », et l'accident « avion » (ou l'actant inconnu, le destin, la rupture du continuum par elle-même, si nous concevons que les premiers instants du journal télévisé de CNN l'événement est considéré comme un accident). S2 concerne l'actant pluriel constitutif des personnages humains de la scène événementielle. L'objet de valeur 0 est à considérer comme la *vie*, puisque comme nous l'avons noté, le journal d'information a comme objet de montrer le monde tel qu'il semble s'imposer à nous, et d'en dégager l'intérêt collectif. Et en cela, lors des catastrophes (accidents ou incidents), quel peut être le plus haut degré de préoccupation humaine sinon celui de l'existence même ? Nous préférons démarrer notre réflexion par le terme de *vie* et non de *mort* pour la simple raison que dans l'acception commune, le second est toujours défini par rapport au premier. Le programme narratif se présente sous la forme de deux énoncés de *faire*, l'un constitué par l'événement S1 qui a donc comme fonction de disjoindre la vie au sujet pluriel S2 ; ce schéma appelant obligatoirement un autre programme de sanction, ou plus précisément c'est le suivant qui présuppose le précédent. Le sujet pluriel de *faire* S2 a comme fonction de joindre la vie au sujet pluriel d'état S3, les deux constituant globalement un syncrétisme actantiel. L'événement surgit au sein d'un énoncé de *faire* et souhaite régir le second énoncé (de *faire*) en permettant au sujet de lutter contre la menace. Il existe donc une concomitance entre ces deux programmes narratifs subsumés par un *faire-faire* : une manipulation. Le schéma de la sanction, c'est-à-dire celui qui a pour ambition de sélectionner un état final (selon la déclinaison des catégories existentielles citées plus haut) permet d'instaurer les rôles des actants et de déployer la structure modale de base. Le *faire* (F1) de l'événement (S1) souhaite régir le programme (F2) des sujets humains (et de même le programme de la réaction souhaite régir celui de la menace). Le degré de dangerosité qui caractérise le *faire* de l'actant destructeur déclenche le *faire* des actants-humains (par le mouvement, comme la fuite ou la lutte). C'est bien à travers cette menace que le programme F2 se met en route, il ne peut démarrer sans une évaluation préalable, et en ce sens nous parlons de manipulation. Néanmoins la relation entre ces deux « *faire* » reste dissymétrique, elle est soumise à de fortes tensions qui prennent source au sein des passions.

### 1.2.1.2) *Interactions*

Au sein des informations du tsunami et dès la première diffusion de la catastrophe, tant sur FR2 que sur RTP, nous pouvons extraire la principale thématique qui s'oriente autour de ce programme simple : une vague géante a déferlé sur les côtes limitrophes de l'océan Indien, causant des milliers de morts et de disparus, alors que les images d'amateurs permettent de décliner cette structure en un autre énoncé. Elles nous montrent les personnages s'accrochant au moindre objet afin de pouvoir éviter ce dont le premier énoncé décrit : la mort. Nous sommes donc en présence de deux énoncés globaux, le premier structuré par le verbal et les images d'avant et après la catastrophe, dans le cadre d'une mise en description (illustrative, explicative, ou indicative...) de la narration. Le second permet « d'arrêter et de manipuler le temps » et de déployer la structure d'un présent insaisissable par la pratique journalistique habituelle du reportage. Dès lors, nous pouvons avancer que l'opération de synchrèse provoquée par le verbal et le visuel acquiert une fonction d'emphase en liant la mise en description et la mise en narration<sup>338</sup>. Puisque le visuel constitue à lui seul une monstration, au nom de la récursivité, il permet de décliner et de complexifier la structure narrative de base engagée par le récit verbal. En ces termes, la non-concomitance (narrative) entre les images d'amateurs et le verbal/visuel (les images des côtes dévastées après le passage de la vague) au sein de la syntagmatique du programme télévisuel construit une irrégularité entre deux structures spatio-temporelles constitutives d'un même événement. Par rapport au présent de la lecture et de l'énonciation, l'événementiel tend à se décliner en deux temporalités semblables dans la mesure où elles dénotent l'antériorité, mais selon une structure aspectuelle différente. Alors que le verbal crée une mise en description en insistant sur l'état de la vague et la conséquence de son passage (selon une ligne temporelle dont le passé serait restreint par les limites aspectuelles des verbes utilisés et des images post-événementielles), les images d'amateurs permettent de rompre cette stabilité du temps. Elles proposent de parachever ce que le verbal tend à illustrer par des paroles au passé perfectif, sans *durativité*, sans déploiement. Les images « amateurs » permettent ici l'aperçu d'un nouveau champ narratif, actualisé, au sein de la structure énonciative construite par le verbal et les images « traditionnelles » du reportage. D'un point de vue du programme narratif, au sein des informations du tsunami, l'énoncé principal, au fondement de la signification, peut donc se présenter à travers l'actant « vague » qui apparaît comme le sujet de *faire* et garant de l'action principale qui est de déferler sur les côtes limitrophes de l'océan Indien mais

---

<sup>338</sup> Cf. Les modalités de mise en scène du récit médiatique : p. 174



surtout de disjoindre les sujets de l'objet principal : leur vie.  $F1 \{S1 \rightarrow (S2 \cap 0)\}$ . La vague  $S1$  n'étant pas un sujet humain, son intentionnalité est à considérer en termes mécaniques, c'est-à-dire que le sujet d'action sera dénué de toute valeur modale ayant trait à la personnification (telles que le *vouloir*, le *savoir* ou encore le *devoir*). Seul le *pouvoir* peut dans notre exemple témoigner de son déploiement au sein de la scène événementielle. Les catégorisations établies par l'instance médiatique permettent de constituer une ébauche modale du sujet de *faire* « vague » par la mise en avant de sa morphologie ainsi que de sa capacité destructrice. En ce sens, le *faire*  $F1$  paraît omnipotent car il possède les capacités pour disjoindre le sujet pluriel  $S2$  de la vie. Le champ des possibles est ouvert par l'instance médiatique à travers les paroles mais également les images « amateurs » qui néantisent le devenir des personnages qui se trouvent au sein de la scène événementielle. Ces images permettent d'ouvrir une brèche dans la syntagmatique et d'offrir un accès direct à la « ferveur événementielle ». Puisque ces images décrivent les personnages en lutte contre une vague qui dévaste tout sur son passage, elles sont dépositaires d'une énergie capable de constituer l'emphase d'une situation extrême. Sont alors lancées les différentes possibilités du *faire* réactif des actants-personnages au sein d'un programme narratif qui peut brièvement être schématisé sous la forme suivante :

$$F2 \{S2 \rightarrow (S3 \cap 0)\}.$$

Le *faire* du programme ( $F2$ ) consiste, face au sujet vague qui se déploie ( $S1$  du précédent schéma), à faire en sorte que le sujet pluriel de *faire* (les personnages) ( $S2$ ) puisse joindre la « force » (lutte ou fuite) au sujet d'état ( $S3$ ). Au terme de cette action, la sanction peut se caractériser, au sein du carré sémiotique distingué plus haut, sur l'axe de la *survivance* et sur celui de la *néantisation*. Les images « amateurs » et les commentaires associés (puisque'ils sont redondants) ont la particularité de pouvoir dévoiler avec plus de précision les conditions de ce *faire*, ainsi que ses caractéristiques modales. La force performative des personnages dépasse très largement le spectre des valeurs, en ce sens que la lutte pour la *vie* ne semble s'appuyer sur aucune ressource axiologique, elle paraît aller de soi, puisque c'est bien l'existence même des êtres qui est en jeu, soulignant le degré extrême de la situation. Il s'agit bien entendu d'un *paraître*, le système de valeurs existe bien, mais n'est pas explicitement engagé dans le contrat de lecture, il semble qu'il sorte du cadre proprement narratif et qu'il prenne source au sein des pratiques sociales. Selon Courtés, tout récit s'appuie sur une axiologisation préalablement déterminée, sans quoi il ne serait

pas compréhensible<sup>339</sup> ; dans le cadre du récit journalistique d'urgence, cette structure de valeurs se manifeste implicitement, comme un donné universel. Le système axiologique semble d'abord être constitué par la tension extrême exercée par la présence simultanée de *l'existence* et de la *néantisation*. Les deux programmes narratifs fonctionnent bilatéralement, et pour que l'urgence soit déclarée, (comme d'une situation dont le degré d'intensité permet de déclencher une structure pragmatique), la menace doit acquérir une envergure dysphorique incontestable, indubitable. En cela l'ampleur du danger n'acquiert réellement de sens qu'à travers son rayonnement parmi les êtres qui le subissent, et c'est peut-être en cela que les images d'amateurs se révèlent particulièrement importantes dans la définition de l'information d'urgence (comme nous le verrons dans le quatrième chapitre). Cette incontestabilité est, selon nous, l'élément déclencheur de la situation d'urgence. Le mode de présence de l'événement, à la fois extrêmement intense et soudain, nous indique qu'il n'y a aucun doute sur le danger imminent, l'urgence ne laisse aucune place à l'intelligible, seule la présence nous permet d'évaluer le degré paroxystique du procès. L'information d'urgence met donc en marche des conditions d'interprétations basées sur l'universalité des valeurs issues d'une présence, d'une mise en situation. Nous supposons que l'axiologisation est puisée au sein des structures sociales, les êtres représentés à l'écran constituent l'instance susceptible de faire émerger les réquisits tensifs (la lutte pour la survie, la fuite au présent face à la vague ou à l'effondrement des tours du WTC créent une structure capable de déployer l'intensité pathémique, en prenant appui sur les figures passionnelles proprement culturelles, sociales et individuelles). Avant d'engager une analyse sur cette structure tensive, nous souhaitons mettre en exergue les modalités mises en scène entre les deux actants principaux. En ce qui concerne les informations du 11 septembre, il semble qu'elles disposent du même dispositif que les informations du tsunami mais selon une perspective différente, dans la mesure où au fil du temps, et selon le mode du direct (différé ou non), ce sont les personnages qui ont permis d'amplifier, à travers des effets de focalisation (les prises de contacts près des tours du WTC), la force des événements qui se déroulaient.

---

<sup>339</sup> J. Courtés. *Op. Cit.* p. 113

## 1.2.2) Tensions modales et compétences des actants

### 1.2.2.1) Compétences effectives

Dès lors qu'au sein du carré sémiotique, nous avons mis en place la structuration des termes relatifs à la *vie* et à la *mort*, il est certain que ces notions élémentaires disposent déjà d'une structure axiologique de haute densité puisqu'elles mettent en jeu, au sein d'un discours sur la « réalité sociale » tel que le journal d'information, l'existence même des individus (existence « référentielle » et narrative). Lors des informations du tsunami, l'amateur, seul capable de tourner ces images, a permis de dévoiler l'étendue et la force destructrice de la vague par des prises de vue se focalisant sur la lutte acharnée des personnages. Cette vision, qui paraît dénuée de toute manipulation technique, permet néanmoins - à l'aide des commentaires verbaux - d'organiser une structure modale capable d'accroître le niveau d'intensité de l'événement. Dans l'exemple suivant, tiré du premier reportage des informations du tsunami, la position de la vague est définie par un *pouvoir faire* dont la puissance est tributaire d'un *ne pas savoir* de la part des actants personnages de la scène événementielle, qui de fait n'acquièrent pas la compétence du *pouvoir faire*. C'est l'effet de surprise explicité par les commentaires :

**Fr2 26/12/04 - 1 :30**

*« L'eau monte dans les quartiers... et c'est le sauve-qui-peut... des flots déchaînés qui ont pris au piège ces habitants emportés l'un après l'autre dans les tourbillons ».*

Alors que le sujet de *faire* « vague », compte tenu de sa morphologie, est déterminé par une compétence particulière (le *pouvoir-faire*), les actants, eux, peuvent se décliner en plusieurs fonctions syntaxiques selon les postures qu'ils adoptent au sein des reportages, et notamment au sein des images d'amateurs. D'un point de vue figural, le sujet vague, dont nous avons noté qu'il se trouvait articulé au sein du programme suivant :  $F1 \{S1 \rightarrow (S2 \cap 0)\}$ , est décrit selon un point de vue morphologique, dans la mesure où sa compétence modale en est tributaire. Cette morphologie est suggérée par les commentaires à travers la description (dont nous avons noté qu'elle créait une redondance avec les images à l'écran) de son ampleur, de son amplitude et de sa vitesse (caractérisant sa force, et d'un point de vue global, son omnipotence). Selon les descriptions de l'instance médiatique, la vague se manifeste de manière durative (« l'eau monte dans les quartiers ») ou brève (l'effet de surprise) ; ce mode d'émergence ayant pour effet d'inscrire les actants dans un circuit modal laissant présager une structure mêlant le *savoir* et le *pouvoir*.

Nous pouvons esquisser une organisation modale des actants face à la menace, sous la forme suivante :

Ne pas savoir – ne pas pouvoir faire : *l'impuissance*  
Ne pas savoir – pouvoir faire : *puissance*  
Ne pas savoir – ne pas pouvoir ne pas faire : *soumission*  
Ne pas savoir – pouvoir ne pas faire : *indépendance*




Savoir – ne pas pouvoir faire : *faiblesse*  
Savoir – pouvoir faire : *défense*  
Savoir – ne pas pouvoir ne pas faire : *obéissance*  
Savoir – pouvoir ne pas faire : *protection*

Les métatermes caractérisant l'épreuve que traversent les actants humains, issus de l'exemple des reportages du tsunami, ne caractérisent pas uniformément chaque catégorie modale. Ils constituent des outils de réflexions, et ne souhaitent pas être exhaustifs : ils sont génériques. Au sein de cette déclinaison, il est intéressant de noter la prééminence de la *subsistance* (ou *survivance*) caractérisant les fonctions syntaxiques des personnages, fruits du regroupement de l'impuissance, de la faiblesse, de la soumission et de l'obéissance. Les états de *protection* et de *défense* sont très faiblement présents et fortement axiologisés comme étant également issus d'une victimisation. Ils déterminent une limite entre les interstices du champ des possibles provoqué par le *faire* du sujet vague. Il semble en effet que seuls les personnages « chanceux » installés aux derniers étages des bâtiments disposent d'un choix (syntaxique) entre les termes génériques de *vie* et de *mort*, tous les personnages de la scène événementielle sont tributaires du survenir mais aussi de la morphologie et du déploiement de la vague, en somme de son mode de présence.




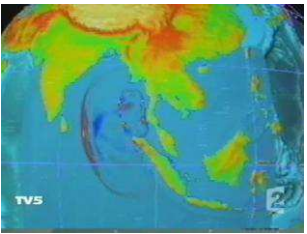



### ***1.2.2.2) Compétences requises***

Dans l'exemple suivant issu du deuxième jour des informations concernant le tsunami de 2004 par la chaîne FR2, la séquence d'expertise et d'analyse se révèle particulièrement intéressante dans la mesure où elle traduit la puissance incontestable de la vague par son champ d'expansion, sa vitesse, ainsi que son origine naturelle : sa description met en scène son *pouvoir*. Tout d'abord l'origine naturelle du tsunami et sa formation sont mises en scène d'un point de vue explicatif, à travers des schémas infographiques représentant les principales étapes de formation, et la zone géographique de tensions tectoniques. Les deux images que nous avons pris soin de reproduire ici montrent l'irréversibilité de l'événement sous-marin et par conséquent son déploiement sur les côtes, insistant sur le règne de la nature et sa supériorité (en termes de force physique) face au

culturel et à l'artificiel. Au sein de cette séquence, la face cachée de l'événement nous est dévoilée, à savoir son origine, sa naissance, elle nous permet de « voir », par une création schématique, ce qui ne nous est naturellement pas destiné. Cet effet d'omniscience délégué parmi les différents actants<sup>340</sup> permet à l'instance médiatique de contrôler et de maîtriser le savoir sur l'événement : elle offre à voir l'inaccessible et l'invisible aux yeux de tous, elle constitue un regard hors du monde naturel même, c'est-à-dire qui serait presque une entité « divine ». Selon la présentatrice, comme selon les scientifiques experts témoins, le séisme sous-marin, à l'origine de la catastrophe, se manifeste selon un mode brutal, vélocité et semble hors de portée des personnages. En effet, les inscriptions infographiques mettent en exergue un point de vue aérien représentant l'ensemble des croûtes terrestres de la zone asiatique, susceptibles d'être la cause du drame. La séquence suivante illustre, à travers une simulation vidéo, les conséquences de ce tremblement de terre dont l'origine provient des plaques qui brusquement, glissent. L'aspect naturel et l'irréversibilité de l'événement catastrophique est en ce sens renforcé, car seul un système d'alerte permet d'éviter les victimes humaines. Ce qu'il paraît particulièrement intéressant de noter est sans conteste les modalités par lesquelles la figure du tsunami est prise en charge comme élément dévastateur.

Fr2 27/12/04 18 :25		
Images 66		Transcription
		Revenons à présent sur l'explication de ce que l'on appelle un tsunami, c'est un phénomène ancien et très redouté, un violent séisme sous-marin provoque une série de vagues gigantesques pouvant progresser à 700 km/h, on redoute désormais des répliques qui <b>pourraient</b> intervenir dans les jours ou les semaines à venir, Nicolas Châteauneuf, ...
Image 67	Image 68	<i>Voix off</i> : <b>Un mur d'eau qui ravage tout sur son passage</b> , voici ce qu'est un tsunami. Le <b>phénomène</b> survient lorsqu'un séisme se déclenche en mer, celui de Sumatra était d'une <b>violence rare</b> , 9 sur l'échelle de Richter. Un séisme qui résulte de l'affrontement de plusieurs plaques qui constituent la croûte terrestre dans cette région, à une heure du matin, au fond de l'océan indien c'est <b>l'équivalent d'une région française</b> qui s'est brusquement déplacée d'une dizaine de mètres, l'énergie libérée est <b>inimaginable</b> , et crée une onde sous-marine qui va se répandre et s'amplifier en arrivant sur les côtes la <b>vague peut atteindre plus de 15 mètres</b> .
		

<sup>340</sup> Cf. les modes de constitution du savoir, p. 181

<p><b>Image 69</b></p> 	<p><b>Image 70</b></p> 	
<p><b>Image 71</b></p> 	<p><b>Transcription</b></p> <p>Vincent Courtillot (expert géo-physicien) Tant que le fond est très profond, la vague ne sent pas le fond et donc à la surface vous voyez quelque chose qui n'est pas très impressionnant, dès que la vague arrive dans une région peu profonde, elle sent le fond et l'eau se soulève et il se forme une <b>déferlante</b> exactement comme les déferlantes d'Hawaï, mais simplement à une échelle <b>colossale</b>.</p>	
<p><b>Image 72</b></p> 	<p><b>Image 73</b></p> 	<p><i>Voix off</i> : Une fois lancée, l'onde se répand à près de <b>800 km/h</b>, les pays voisins sont rapidement touchés, la Thaïlande en moins d'une heure, le Sri Lanka en deux heures, l'Inde en trois mais à cette distance l'énergie de la vague est toujours considérable.</p>
<p><b>Image 74</b></p> 	<p>Roland Armijo (expert) Le tsunami, la particularité, c'est qu'il va se déplacer et aller beaucoup plus loin que le tremblement de terre donc faire des dégâts même là où les gens n'ont pas ressenti le tremblement de terre.</p>	
<p><b>Image 75</b></p> 	<p>Hier le tsunami a parcouru des <b>milliers de kilomètres</b> avant d'atteindre certaines côtes, une caractéristique exploitée au Japon où un système d'alerte efficace permet d'éviter des drames humains. En Asie du Sud, rien de tel et les répliques meurtrières pourront survenir pendant plusieurs semaines. (19 :58)</p>	

La *voix off* qualifie l'événement de phénomène, elle le décrit comme un mur d'eau qui dévaste tout sur son passage, le commentaire poursuit en comparant l'importance du choc, origine du séisme, avec le déplacement de l'équivalent d'une région française, afin d'insister sur l'incommensurabilité de la violence. En termes de modalités, la vague, qui est une des formes possibles de la nature, est dotée d'un *pouvoir faire* tel qu'il est impossible pour les sujets humains de contrer son attaque. Sa représentation passe obligatoirement par sa morphologie, son ampleur et par son mode d'émergence, et comme en témoigne l'exemple ci-dessus, l'instance médiatique insiste sur sa portée massive, son extension extraordinaire et sa force incommensurable. Deux mondes sont créés, l'un appartenant au commun des mortels, celui de la mesure, de la quantité et de l'intelligibilité (**que nous étudierons ....**). Dans ce monde l'actant vague est décrit dans la mesure : « *près de 800km/h* », « *à des milliers de kilomètres* », « *les pays voisins sont rapidement touchés, la Thaïlande en moins d'une heure, le Sri Lanka en deux heures, l'Inde en trois mais à cette distance l'énergie de la vague est toujours considérable* », « *9 sur l'échelle de Richter* », « *la vague peut atteindre près de 15 mètres* »... Les valeurs sont déployées par les systèmes qui permettent de donner une description interprétable selon des vecteurs et des codes universaux. Cet écrin qui s'appuie sur des données objectives permet d'insister sur l'étendue, la vitesse et la force de la vague. L'autre monde qui est édifié concerne l'inimaginable, la démesure et l'extraordinaire : « *...qui ravage tout sur son passage* », « *Phénomène* », « *violence rare* », « *inimaginable* ». Dans cet espace de représentation, les compétences de la vague ne sont plus contenues dans un système métrique, elles prennent leur élan au-delà des frontières imposées par la constance. Dans cette perspective, l'ampleur du danger se révèle inqualifiable, les valeurs peuvent s'emporter sans contraintes. Face à une telle « prestance », pour que les sujets humains puissent sauvegarder leur *vie*, il convient que leur position au sein de la scène événementielle soit salvatrice, c'est-à-dire qu'elle leur accorde la fuite ou la protection. Il importe également qu'ils puissent acquérir les compétences requises pour pouvoir accéder au mouvement et à une force conséquente pour lutter, ou qu'ils disposent d'adjuvants, c'est-à-dire d'objets qui se trouvent à leur portée afin de fuir ou de lutter contre le courant marin. La vague est ainsi décrite comme omnipotente, et rien ne semble pouvoir y faire face. Ainsi, les trois principales positions qui peuvent se distinguer parmi les sujets humains sont la *fuite*, la *lutte*, la *victimisation effective* et la *protection*. Chacune de ces positions syntaxiques peut déclencher une action différente, voire en combiner plusieurs selon le développement du récit.

Nous reportons ci-dessous les modalités requises des actants sujets humains pris dans le déchaînement de la nature :

Pouvoir faire : *défense*

Ne pas pouvoir faire : *l'impuissance – victimisation effective*

Pouvoir ne pas faire : *protection*

Ne pas pouvoir ne pas faire : *lutte*

### 1.2.3) Axiologie de la menace



Bien que l'image ci-dessus catégorise elle-même l'événement en cataclysme par une inscription dans le bandeau rouge, elle apparaît dans l'accroche dès les premiers instants de l'émission, témoignant de l'importance de l'événement : elle s'inscrit dans une opération de synthèse qui repose principalement sur l'attractivité. Il convient donc d'observer comment cette évaluation se constitue au long de la syntagmatique de l'information d'urgence, par le syncrétisme de l'iconique et du verbal. À travers deux exemples (issus respectivement de la chaîne FR2 et RTP), nous souhaitons mettre en avant les modalités par lesquelles l'événement acquiert une « envergure » particulière. Dans ces extraits, les termes utilisés par chacun des présentateurs semblent construire un niveau d'intensité différent qui met l'accent non seulement sur la force destructrice de la vague, c'est-à-dire sur sa propre énergie (l'élément dévastateur de l'événement) mais également sur son étendue, son *déploiement* spatial, caractérisant l'événement sur son *amplitude* et son *ampleur*.



### 1.2.3.1) De la catastrophe au cataclysme

Les paragraphes suivants font référence à deux extraits issus du journal d'information (de la chaîne française FR2 ainsi que de la chaîne portugaise RTP) que nous souhaitons reproduire ici, afin que la lecture puisse être la plus confortable possible.




Image 77	Image 78	Image 79
		
<p>« Madame, Monsieur bonsoir, c'est donc un séisme sans précédent depuis 40 ans qui a frappé aujourd'hui <i>tous les pays limitrophes de l'océan Indien</i>, l'épicentre du tremblement de terre, au large de <i>Sumatra en Indonésie</i>, a atteint une puissance de 8,9 sur l'échelle de Richter, conséquence des raz-de-marée d'une violence inouïe <i>ont balayé les côtes</i>, un véritable mur d'eau d'une dizaine de mètres de haut provoqué par la secousse a frappé <i>aussi bien l'Indonésie que les côtes du Sri Lanka, le sud de l'Inde, le sud de la Thaïlande, notamment l'île de Phuket, et même les Maldives</i> [...]»</p> <p>FR2 26/12/04 - 00 :36</p>		



Image 80	Image 81
	
<p>RTP 26/12/04 – 01 :50</p>	

Image 82	Image 83
	
Image 84	
	
Transcription et traduction	
<p>« Bonsoir, les chiffres sont <i>catastrophiques</i>, déjà plus de 11000 morts sont confirmés dans <i>le plus grave séisme depuis les 40 dernières années</i>, le décompte final devra être <i>pire</i> car il y a des <i>milliers</i> de disparus, dont au moins 3 portugais, 2 hommes et un bébé de 8 mois qui a été arraché des bras de sa mère par une vague géante qui a atteint la <i>zone côtière de divers pays de la région</i>, Il s'agissait de touristes qui étaient en vacances en Thaïlande, dans la zone de Phuket, il y a également la situation d'une famille de 4 personnes dont on ignore la destination, mais officiellement le ministère des affaires étrangères ne les reconnaît pas comme disparus, 2 vagues de destruction ont été enregistrées dans le Sud-Est asiatique, la première provoquée par le séisme de <i>forte magnitude</i> qui a provoqué l'effondrement de plusieurs bâtiments, une seconde vague de destruction provoquée ensuite par le raz-de-marée atteignant les 10 mètres de hauteur a détruit de vastes zones côtières, <i>exactement là où se trouvent les infrastructures touristiques de la Thaïlande, des Maldives et du Sri Lanka</i>.</p> <p>L'épicentre du séisme de <i>magnitude 8,9</i> sur l'échelle de Richter, <i>presque la magnitude maximale</i>, se situe dans les fonds marins, au large de la côte occidentale de l'île indonésienne de Sumatra, <i>le choc a provoqué une vague géante</i> connue sous le nom de tsunami : une vague avec près de 10 mètres de hauteur qui a avancé en cercle sur tout le golfe du Bengale, dans l'océan Indien : une <i>vague tellement forte</i> qu'elle a <i>dévasté des zones côtières à des centaines de kilomètres</i>, et qui a même été sentie sur les côtes africaines, cette vague géante a avancé sur l'océan à une vitesse effrayante de 900 kilomètres par heure, il y a quelques minutes nous avons reçu l'information que 16 morts ont été comptabilisés en Somalie, un pays de la côte africaine, ce qui illustre encore avec plus de <i>dramatisme</i> cette catastrophe naturelle de grande dimension. [...] »</p>	
RTP 26/12/04 – 01 :50	

- « L'alerte rouge »

À travers les images et les transcriptions précédentes, nous remarquons qu'au niveau figuratif, l'ampleur de la catastrophe est étayée par le schéma infographique qui isole la région du Sud-Est asiatique tout en déployant un cercle concentrique rouge (conventionnellement appliqué pour signaler une attention particulière, le danger...) au-delà de ses frontières. Cette envergure transfrontalière est marquée au niveau figural, dans lequel se constituent les formes syntagmatiques, par le clignotement des cercles concentriques rouges qui se déploient sur toute la surface de la zone continentale où le danger semble n'avoir épargné personne. L'énoncé verbal décrit également l'étendue de la catastrophe au niveau spatial, à travers un réseau toponymique précis que nous avons mis en italique dans la transcription précédente. L'ampleur internationale est donc mise en avant au même titre que sa force destructrice qui se manifeste à travers une échelle comparative (« *sans précédent depuis 40 ans* », « *8,9 sur l'échelle de Richter* ») ainsi qu'un topique autour de la force de la vague dont la violence atteint un haut degré d'intensité à travers le choix des termes cités (« *violence inouïe* », « *un véritable mur d'eau* », « *frappé* »). Pour la chaîne RTP, la gravité de la situation s'exprime par les modalités comparables à celle de FR2, mais qui semblent s'élever à des degrés d'intensité différents. Certes, le journal portugais étant plus long que le celui de FR2, il est évident qu'au sein de ce laps de temps élastique, les faits seront relatés avec plus de précision, plus de redondance et par conséquent plus de charge émotionnelle (du fait de la quantité) ; néanmoins, nous pouvons noter que du point de vue de l'axe syntagmatique de la séquence, le tsunami se présente avec plus de précision, notamment dans son déploiement. Nous remarquerons que pour les deux informations, un certain nombre d'éléments sont identiques : il y a tout d'abord au niveau iconique l'apparition d'un écran illustrant le continent asiatique dans son ensemble avec comme focalisateur le clignotement des cercles concentriques indiquant l'épicentre du séisme et la portée *a priori* du raz de marée. Cette image apparaît derrière les épaules du présentateur lorsqu'il énonce le titre principal de l'édition mais également en plein-écran, avant l'explication de la catastrophe. La couleur rouge ainsi que son mouvement intermittent (son scintillement) appelle à travers notre propre connaissance préalable du monde, des traits génériques de codifications autour du danger : l'alerte rouge, l'attention particulière, le risque. Dans l'exemple précédent, puisqu'il s'agit d'un événement dysphorique issu d'une menace existentielle, le scintillement créé par une succession de cercles concentriques suggère également le déploiement de la vague et son avancée sur l'ensemble des côtes du Sud-Est asiatique. Le

danger de la vague est ainsi représenté par un masque symbolique, mais également iconique chronologique mais à vocation spatiale, c'est-à-dire qui consiste à indiquer l'ensemble de la région touchée par l'événement ; mais dans la mesure où ces cercles concentriques rouges se présentent par intermittence, ce mouvement répétitif et bref semble imiter la répétition nécessaire de l'alarme<sup>341</sup>, il s'engage à insister sur le caractère important, préoccupant (et donc alarmant) de la catastrophe : les cercles fonctionnent comme un *appel à l'attention*, dans lequel le regard du téléspectateur est dirigé sur l'ampleur et l'étendue de la catastrophe.

### -L'ampleur et l'amplitude

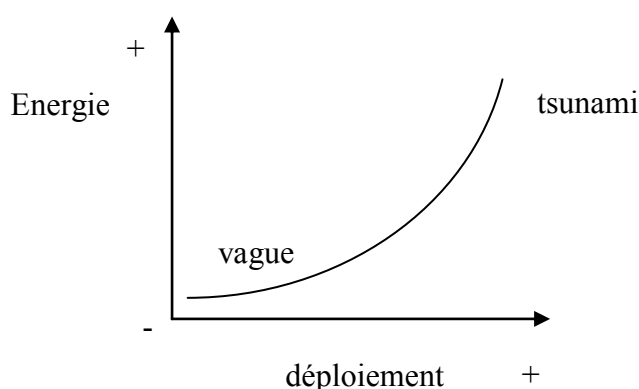
Quelques images viennent s'interposer dans l'énoncé du présentateur afin d'illustrer la force de la vague et sa capacité destructrice, mais c'est à travers l'énoncé verbal du présentateur que la force et les compétences de la vague se profilent. Tout comme dans l'extrait de FR2, le présentateur de RTP s'appuie sur une échelle comparative afin d'évaluer cette énergie (« *le plus grave séisme depuis ces 40 dernières années* », « *8,9 sur l'échelle de Richter* », « *près de 10 mètres de hauteur* », « *cette vague géante a avancé sur l'océan à une vitesse épouvantable de 900 kilomètres par heure* »). Ces indications numériques permettent de corroborer le haut degré de violence de la vague ainsi que son caractère inédit. À travers ces chiffres qui peuvent faire appel à une dimension figurative, il est clairement et trivialement évalué un niveau d'énergie culminant du tsunami, car il est en effet difficile d'imaginer dans notre monde une vague de cette hauteur et qui se déplace à une telle vitesse, avoisinant celle des avions de ligne. L'échelle de mesure comparative s'appuie donc sur des connaissances préalables. La force de la vague est également assurée par sa position sur l'échelle de Richter, « *presque la magnitude maximale* » nous dit-on. Le séisme dont elle est issue est clairement évalué comme étant de *forte magnitude*, néanmoins, cette force s'immisce au sein d'une dimension figurative qui se traduit par la taille (*géante*) de la vague provoquée par le choc (le séisme). Cette force est également illustrée par les conséquences qu'elle inflige sur le pourtour continental asiatique (« *vague tellement forte qu'elle dévasta les zones côtières à des centaines de kilomètres* »), mettant en avant son étendue et l'ampleur internationale de la catastrophe. Mais le niveau culminant de l'énergie de la vague reste, sans conteste, illustré par son déploiement sur les côtes africaines, car selon le présentateur, « *16 morts ont été comptabilisés en Somalie, un pays de la côte africaine, ce qui illustre encore avec plus de dramatisme cette catastrophe* ».

---

<sup>341</sup> L'alarme est également évoquée par les sirènes en son *in* au sein des images de la chaîne RTP.

*naturelle de grande dimension* ». Clairement identifié au cœur de son énoncé, l'inscription d'un pays si éloigné touché par la vague atteste du caractère transfrontalier et de sa dimension globale. Au sein du journal télévisé de RTP, les premiers instants permettent non seulement d'installer toutes les données nécessaires à la compréhension de l'événement mais surtout de le catégoriser et d'insister sur sa puissance. FR2 et RTP sont toutes deux constituées d'un axe d'énergie dans lequel la vague culminerait. Semblables, ces représentations mettent en avant tant la force que l'ampleur de la vague mais à des degrés d'intensité différents. Cette organisation s'immisce dans une structure tensive que nous pourrions schématiser à travers la courbe ascendante suivante :

*Schéma tensif n°3 : présence de l'objet événementiel*



Sur les deux extraits des deux chaînes différentes issus de notre corpus, le tsunami est illustré à travers une mise en valeur de ses valences intensives et extensives, en ce sens il constitue un maxima sur l'échelle énergétique, à travers les comparaisons (8,9 sur l'échelle de Richter, presque la magnitude maximale...), les évaluations explicites (vague géante, tellement forte,...), mais également sur l'axe des étendues, au sein duquel il se manifeste par son envergure internationale, voire même intercontinentale, et donc mondiale. La vague est en ce sens à la fois ample et extrêmement puissante, elle serait dépositaire de compétences particulières de l'ordre de l'omnipotence, alors que la menace et le danger des événements du 11 septembre, par contraste, se présentent sous une forme plus dense, comme en témoigne le paragraphe suivant.

### ***1.2.3.2) De la catastrophe à la tragédie***

#### ***- La saisie de l'incident***

Au sein des informations du 11 septembre, un niveau paroxystique de l'événement est également mis en place afin de catégoriser l'incident (à ce moment, il n'y a pas d'information concernant une attaque terroriste) en catastrophe de grande ampleur. Néanmoins, contrairement à l'extrait du tsunami, l'incident du 11 septembre atteint une forte intensité à travers un questionnement continu qui tend à échafauder l'état chronologique et les conséquences de cet événement. Une série de liaisons avec divers témoins assure la constitution sporadique de l'événement et permet de l'illustrer. Le niveau iconique est en cela très important puisque la strate visuelle se focalise sur le plan du WTC en fumée. Les présentateurs accèdent en même temps que les téléspectateurs aux bribes d'informations constitutives de l'événement qui se construit. Un certain nombre de questions sont posées aux reporters de la chaîne CNN qui couvraient à l'origine d'autres faits et qui sont pris comme témoins, au même titre que d'autres citoyens ou employés tels que Sean Murtagh, du service financier de la chaîne et premier témoin interviewé. Dans l'exemple ci-dessous, les questions nous paraissent intéressantes dans la mesure où elles tendent à vouloir reconstituer un événement qui échappe aux présentateurs, de la même manière qu'il échappe aux téléspectateurs puisque sa temporalité : celle du direct, d'un présent de la monstration et de l'énonciation, n'a pu saisir les faits principaux antérieurs. Le niveau de savoir entre l'instance médiatique et les téléspectateurs est donc relativement équilibré. Par conséquent, c'est une recherche qui se met en place au sein de l'énoncé verbal ; la valeur véridictoire des faits et la construction de l'événement s'acquièrent à travers la fonction de témoignage<sup>342</sup> des actants interviewés, *quidam* ou membres du personnel de la chaîne. D'ailleurs, l'interview de Sean Murtagh permet en quelque sorte de personnifier ou de réduire la valeur institutionnelle du média car il est pris comme témoin au même titre qu'un quelconque citoyen. Le savoir sur l'événement se constitue sur la focalisation d'un point de vue non plus exclusivement institutionnel mais individuel.

---

<sup>342</sup> Cf. p. 135, la pluralité des voix

## 00 :01 :20 de la transcription

[...]

*Cellini* : Oui Sean, vous êtes à l'antenne, allez-y que pouvez-vous nous dire ?

*Sean* : j'ai vu un avion qui semblait voler à une altitude plus faible que la normale, au dessus de New York et qui semble s'être crashé sur le... je ne sais pas de quelle tour il s'agit, mais il s'est écrasé en plein cœur d'une des tours du WTC

*Lin* : Sean, de quel type d'avion s'agissait-il ? Etait-ce un petit avion, ou un avion de ligne ?

*Murtagh* : c'était un avion de ligne, ça ressemblait à un bimoteur, peut-être un 737

*Lin* : Vous parlez d'un gros avion de ligne ?

*Murtagh* : un gros avion commercial

*Lin* : Où étiez-vous quand vous avez vu cela ?

*Murtagh* : Je suis au 21<sup>ème</sup> étage du « Penn Plaza »

*Lin* : Semblait-il que l'avion avait quelques difficultés à voler ?

*Murtagh* : Oui, il oscillait d'un côté puis de l'autre, et il semblerait qu'il se soit crashé probablement 20 étages à partir du toit du WTC, peut-être au 80 ou 85<sup>ème</sup> étage, il y a un nuage de fumée qui s'élève du WTC.

*Lin* : Sean, que s'est-il passé ensuite ? Vous a-t-il semblé que l'avion soit resté à l'intérieur du WTC ?

*Murtagh* : De mon angle... Je vois le côté sud, vers la statue de la liberté et le WTC. De mon poste d'observation, je ne peux pas voir s'il est passé de l'autre côté.

*Cellini* : Sean, qu'en est-il au sol, y a-t-il des débris qui sont tombés ?

*Murtagh* : Mon poste d'observation est trop éloigné du WTC pour que je puisse évaluer quoi que ce soit.

*Lin* : Avez-vous vu de la fumée ou des flammes provenir des moteurs de l'avion ?

*Murtagh* : [...]

*Cellini* : En général, il y a-t-il du trafic dans cet espace aérien ?

*Murtagh* : [...]

*Lin* : [...] Sean, êtes-vous dans la capacité d'entendre s'il y a des sirènes, des ambulances, des réactions déjà ? [...]

Du point de vue narratif, le présentateur souhaite construire la structure diégétique en sollicitant des parcours fragmentés guidés par ses diverses interrogations, le savoir est pour ainsi dire équilibré entre le téléspectateur et le présentateur, alors que le témoin oculaire dispose d'un point de vue dominant sur l'action. L'énoncé cherche à décrire l'état des sols, le rez-de-chaussée du bâtiment en feu, et plus principalement tend, au niveau de la phorie, à la polariser négativement à travers de nombreuses répétitions sur l'éventualité de blessés, de personnes qui seraient dans l'incapacité de se déplacer, et de personnes qui seraient trop proches des lieux. En somme le présentateur insiste sur les conséquences supposées de ce qui est à ce stade de la séquence télévisuelle, un incident. À de nombreuses reprises, Lin ou Cellini insistent sur les débris potentiels au sol mais également sur les possibilités que ces débris heurtent les passants. Ils tendent également à mesurer l'importance de l'événement avec les questions orientées sur le point de vue personnel des personnages. La focalisation interne se manifeste également par contact intersémiotique, défini ici par une volonté de décrire le plan sonore : selon les questionnements sur les sirènes ou les ambulances et sur les sensations des témoins qui rapportent les vibrations que le bruit de l'explosion a provoquées (« *Quelque chose a-t-il tremblé dans votre appartement ?* »). Le point de vue centré sur le vécu des citoyens permet de renforcer le contact direct entre le public et l'événement, puisque l'image des tours jumelles dévoile de manière concomitante ce qui n'est plus seulement le seul point de vue possible. Les


descriptions constituent la possibilité de pouvoir « observer » de plus près. En effet, les redondances sur l'état de la situation, ses causes et ses conséquences sont majoritairement le résultat d'un manque d'information, du fait de son antériorité, mais elles tentent de substituer le témoin, voire le téléspectateur, au média lui-même ; le niveau de savoir étant dans ce cas équivalent. Mais ces descriptions morcelées, qui répondent à une recherche accentuée de la part des présentateurs, constituent également un réservoir de tensions par lequel s'éveillera une situation alarmante par les prochains faits. En effet, cette latence se manifeste par une matrice de mondes possibles, c'est-à-dire une structure hypothétique de parcours narratifs susceptible de prolonger la structure présente. Elle propose d'insister sur l'état catastrophique d'une scène qui, au moment de l'interview, est insaisissable :

(Transcription complète de la séquence page suivante) :

*« Avez-vous vu se qui s'est passé ? » « Qu'y a-t-il sur le trottoir ? » « Savez-vous s'il y a des blessés ? Que pouvez-vous nous dire sur ce que vous avez vu ? » « Pouvez-vous voir actuellement des gens dans cette zone qui pourraient avoir été touchés par un de ces débris ou qui ne soit pas capable de sortir » « Jeanne, pouvez-vous voir actuellement des débris sur le sol ? »*

Ces exemples témoignent de la recherche visuelle de la scène, l'effet de dramatisation insiste sur un état dysphorique qui n'est que potentiel. Cette structure de possibles s'organise également à travers l'apparition de sèmes particuliers (au niveau sonore : les sirènes ; au niveau verbal : les débris, les heurts,...), constituant un topique autour de l'incident, les questions aménagent déjà des réponses logiques de l'incident, elles structurent une situation qui se doit d'être alarmante. La recherche tangible se poursuit avec le questionnement de la cause de l'incident, et le savoir semble stagner, selon les différents rapports des personnages interviewés.



Image 85	Traduction du dialogue <sup>343</sup>
	<p>- <i>Journaliste</i> : <u>Avez-vous vu se qui s'est passé ? Avez-vous vu ce qui s'est passé? Que s'est-il passé ?</u>  <i>Témoin</i> : J'étais dans le «<del>Path</del> train»<sup>344</sup>, et il y a eu le bruit d'une immense explosion; tout le monde est sorti. Une grande partie du bâtiment a été soufflée autour du 80<sup>ème</sup> étage.  - <i>Journaliste</i>: <u>Il a été frappé par quelque chose ou cela venait de l'intérieur ?</u>  - <i>Témoin</i>: de l'intérieur.  - <i>Journaliste</i>: de l'intérieur.  - <i>Témoin</i>: parce qu'on aurait dit que tout a été éjecté. Toutes les fenêtres ont été éjectées, tous les papiers.  - <i>Journaliste</i>: <u>Qu'y a-t-il sur le trottoir?</u>  - <i>Témoin</i>: Je n'ai rien vu.  - <i>Journaliste</i> : <u>savez-vous s'il y a des blessés?</u>  - <i>Témoin</i> : J'ai juste couru, et tous les passagers du train ont juste couru. Je ne sais pas si quelqu'un a été blessé, mais je suppose que oui parce que les fenêtres ont été soufflées.  <i>Journaliste</i>: Merci</p>
CNN part1 – 04 :51	

Transcription et traduction<sup>345</sup> à 00 :06 :00 de la séquence

**Cellini** : [...] nous avons compris d'après notre collègue de CNN Sean Murtagh, qui a été témoin de la scène, qu'un avion de ligne commercial s'est crashé sur une des tours du WTC. Vous pouvez voir la fumée qui s'échappe. Il y a des flammes qui s'en échappent, un avion commercial s'est écrasé sur l'une de ces tours. À ce stade, nous n'avons pas de décompte officiel à vous rapporter concernant les dommages. Nous commençons seulement à rassembler les pièces de cet horrible incident.

**Lin** : Il y a quelques secondes, nous avons contacté un de nos collègues à New York WNYW, nous souhaitons rejoindre un témoin actuellement au téléphone. Jeanne, que pouvez-vous nous dire sur ce que vous avez vu ?

**Jeanne** : Je peux vous dire que j'étais en train de regarder la télévision, et il y a eu une onde de choc et la télé s'est éteinte. J'ai pensé que le Concorde était remis en service, parce que j'ai entendu une « déflagration », et j'ai regardé par la fenêtre, j'habite à Battery Park, juste à coté des tours jumelles, et j'ai regardé au -dessus, et un coté du WTC explosait, à ce moment des débris commençaient à tomber, je ne pouvais pas croire ce que je voyais.

**Lin** : Pouvez-vous entendre quelque chose depuis votre position, des ambulances, des sirènes ?

**Jeanne** : Absolument, tout à fait, il y a une foule de gens en bas sur Battery Park. Tout le monde sort du bâtiment. C'est la zone financière de Manhattan, il y a beaucoup de voitures de pompiers, je peux les voir depuis ma fenêtre.

**Lin** : Jeanne, je ne sais pas si vous pouvez nous dire : quelle tour est en feu, où quel genre d'activité elle recouvrait.

**Jeanne** : [...]

**Cellini** : Jeanne, pouvez-vous voir actuellement des débris sur le sol ?

**Lin** : Absolument, ça continue à tomber en tourbillonnant comme des prospectus, mais en premier c'étaient des tonnes de débris, et ça continue à tomber, et c'est comme si les étages supérieurs étaient définitivement en feu.

**Cellini** : Pouvez-vous voir actuellement des gens dans cette zone qui pourraient avoir été touchés par un de ces débris ou qui ne soit pas capable de sortir ? Pouvez vous voir des gens qui seraient peut -être trop proches ? Quelque chose comme ça ?

<sup>344</sup> Train qui relie New York à New Jersey, probablement un équivalent en France du R.E.R

<sup>345</sup> Traduit par nos soins.

**Jeanne** : non, je ne crois pas, il n'y a pas de grande affluence sur cette zone au sol du WTC, d'ailleurs c'est une chance.

**Lin** : Jeanne, nous continuons à regarder les images de cette scène dévastatrice, et selon Sean Murtagh, vice président de CNN, qui a été témoin d'un avion, probablement un 737, est absolument sûr qu'il s'agit d'un avion commercial. Jeanne, vous aviez dit que vous n'avez rien vu au départ, vous n'avez pas vu d'avion s'approcher du bâtiment ?

**Jeanne** : Je n'ai aucune idée s'il s'agit d'un avion de ligne, j'ai juste vu l'entière partie supérieure du WTC exploser, alors j'ai changé de chaîne et j'ai entendu dire qu'il s'agissait d'un avion. C'est vraiment étrange.

**Lin** : [...] lorsque vous parliez d'une déflagration, avez-vous senti quelque chose ? Quelque chose a-t-il tremblé dans votre appartement ?

**Jeanne** : Oui, on a pu le sentir. Il y a eu un gros boom, la télé s'est éteinte une seconde puis s'est rallumée, et la fenêtre vous sentiez la fenêtre vibrer.

**Cellini** : Vous avez dit que ce n'est pas une zone très fréquentée habituellement, pouvez-vous estimer combien de personnes sont susceptibles d'être dans cette zone à cette heure du matin ?

**Jeanne** : c'est difficile à dire [...]

La saisie de l'événement est justement brouillée par un des dispositifs qui permet habituellement de construire un niveau de savoir de manière cohérente, claire et rigoureuse<sup>346</sup>. Le parasitage, l'agitation, la fébrilité de cette recherche (appuyée par les hésitations, les coupures constantes et les changements de liaisons) constituent la preuve d'une situation soumise aux aléas d'un événement en devenir. L'interaction actantielle circule au hasard des mondes possibles et relève de l'imperfectibilité d'une pratique. Ce qui est considéré comme incident tend à acquérir des valeurs susceptibles de constituer une base sur laquelle culminerait le danger (ou la situation alarmante). Si nous souhaitons illustrer la façon dont l'incident se manifeste au sein de la dimension sensible, nous pouvons dessiner un schéma identique à celui du tsunami, à savoir qui relève un maxima tant sur sa propre envergure que sur l'étendue de ses conséquences à la fois matérielles et humaines. Néanmoins, les deux exemples suivants disposent l'incident sur le mode faible puisque rien n'est suffisamment montré et rapporté sur le nombre des dégâts ni sur l'envergure de l'impact. Tout au long des séquences télévisées et à mesure que les images et les témoignages se succèdent, l'incident semble monter en *crescendo* et devenir une véritable tragédie avec les faits supplémentaires du direct (le deuxième crash ainsi que l'effondrement des tours).

---

<sup>346</sup> Cf. p. 113, les contraintes du syncrétisme

- La visée du drame

Derrière cet aspect relativement calme des premiers instants de la couverture du 11 septembre, se cache une structure d'activités, de dynamismes proprement tensifs, érigée autour de la panique d'une situation alarmante. Cette structure peut d'ores et déjà apparaître implicite dans les questions posées ci-dessus, mais qui se manifestent explicitement lorsque le deuxième avion s'écrase sur la deuxième tour du WTC, puis lorsque chaque tour s'effondre. Dans l'exemple ci-dessous, quelques instants après le crash du deuxième avion sur les tours du WTC, l'image relevant de ce fait se réitère à plusieurs reprises afin d'insister sur l'aspect incroyable mais surtout, permet de pondérer au présent, l'événement.

**Traduction<sup>347</sup> à 00 :02 :32 de « cnn/part2 » du corpus :**

« **Lin** : Nous rejoignons en direct un autre de nos collègues, de WABC (Winston)

**Winston (témoin)** : ... avion au -dessus de nos têtes, puis tout à coup... j'ai pensé qu'il faisait un son très fort... et j'ai regardé au -dessus, et tout à coup il s'est écrasé tout droit en plein dans le WTC. Un gros éclair de flammes est sorti, du feu a jailli de partout à travers les murs... il y a un grand trou noir maintenant. C'est presque comme si l'avion l'avait traversé, j'en suis pas sûr.

**Journaliste CNN** : Winston, pouvez-vous voir... êtes-vous sur le côté nord, là où l'avion s'est abîmé ?

**Winston**: oui

**Journaliste CNN** : Quand vous dites un grand trou, un de nos premiers témoins, Libby Clark nous a dit que la quasi-totalité de l'avion était passée à travers....

**Winston**: non, il s'est logé totalement à l'intérieur du bâtiment.

**Journaliste CNN** : il est à l'intérieur, d'après ce que vous pouvez voir ?

**Winston**: oui absolument

**Journaliste CNN** : Pouvez-vous voir si il y a des débris au sol, Winston ?

**Winston** : Non parce c'est comme si avec l'impact tout est rentré à l'intérieur

**Journaliste CNN** : A l'intérieur ?

**Winston** : La seule chose qui tombait était les volets extérieurs... mais j'ai dit que le gros... que le trou est... laissez moi juste prendre un meilleur point de vue...

**Journaliste CNN** : Allez-y

**Winston** : je disais... environ 6 ou 7 étages entiers ont été dévastés.

00 :03 :40



**Journaliste CNN** : ohhh

**Winston (cris)** Il vient d'y avoir une autre explosion ... attendez... des gens courent ... attendez...

**Journaliste CNN** : On doit attendre juste un moment... il vient d'y avoir une explosion à l'intérieur

**Winston** : Le bâtiment vient juste d'exploser... vous avez des gens qui courent dans la rue... ne quittez pas je vais vous dire ce qui se passe...

**Journaliste CNN** : ok, nous laissons Winston juste un moment

**Winston** : ok le bâtiment entier a explosé un peu plus, l'entière partie du haut... le bâtiment reste intact... des gens courent dans les rues, je suis toujours connecté ?

<sup>347</sup> Traduit par nos soins

**Journaliste CNN** : Winston, cela voudrait probablement confirmer ce que Libby et vous disiez, que peut-être le fuselage était au sein du bâtiment, ce qui pourrait expliquer cette seconde explosion.

**Winston** : Bon, c'est ce qui vient de se passer alors...

**Journaliste CNN** : cela voudrait certainement....

**Winston** : des gens courent partout

**Journaliste CNN** : Nous notons que peut-être...

**Winston** : ok, ne quittez pas, il y a des gens ici.... Tout le monde panique...

**Journaliste CNN** : Très bien Winston... nous allons laisser Winston juste quelques instants

**Winston** : Ok, combien de temps nous restons en ligne ? Je suis devant un restaurant maintenant...

**Journaliste CNN** : Bien, Winston, si vous pouvez nous rappeler.... Je ne paniquerais pas en direct. Regardons maintenant des images de News Chopper 7... Nous apprenons que peut-être un second avion est impliqué... nous n'allons pas spéculer là-dessus, néanmoins prenons-le comme une éventualité. Cette seconde explosion pourrait confirmer l'hypothèse de 2 de nos témoins, que le fuselage serait peut-être resté logé au sein du bâtiment... maintenant si vous regardez le second building, il y a 2... les deux tours jumelles sont désormais en feu... Ce n'était pas le cas il y a quelques instants... C'est la deuxième tour qui est désormais en feu... Nous allons vérifier l'hypothèse du second vol, si peut-être il en est la cause... Tout a commencé autour de 8H48 ce matin, encore une fois, si vous venez de nous rejoindre, nous savons qu'un petit avion, non pas du type Cessna ou de 5 ou 6 passagers, mais plutôt qu'un avion commercial s'est précipité dans la tour Nord du WTC... Comme vous pouvez le voir, la seconde explosion que vous êtes en train de regarder dans la deuxième tour a propagé beaucoup de débris, bien plus que la première explosion du premier accident...

Est-ce que Winston est toujours en ligne avec nous ?... Ok, il n'est pas là... Avons-nous... je vais simplement demander à mon producteur... Avons-nous un témoin qui peut-être dispose d'une meilleure vue que celles que nous proposent ces images ... Encore une fois vous pouvez voir des débris tomber... (*coupure, nous entendons des voix*)... ok, nous avons en ce moment un reporter de « Eyewitness News »<sup>348</sup>, Dr. J. Atlasberg qui était au centre ville lors des faits, et il nous rejoint au téléphone en direct...

Dr. J. que pouvez-vous nous dire ? [...] »

Dans cet exemple, les premiers instants ressemblent fortement aux exemples antérieurs car les questions sont redondantes voire identiques (« *y a-t-il des débris au sol, que voyez-vous...* ») et le niveau de savoir demeure pratiquement le même qu'au début de l'émission. Nul besoin de ces paroles pour comprendre ce qui est affiché à l'écran, d'ailleurs cette description verbale constitue moins une description des faits ignorés qu'une description de ce que nous voyons à l'écran. Ces paroles « illustratives » permettent néanmoins d'étayer une structure pathémique, en inertie à ce stade de l'émission, mais suggérée par une topique de l'incident (sirènes, ambulances, débris,...). Le présentateur insiste sur le fait que l'avion se soit logé à l'intérieur du bâtiment, soulignant *de facto* le caractère inédit et surtout qu'il s'agit d'un événement à grande échelle (un avion de grande taille est encastré au cœur de l'un des plus grands bâtiments du monde). Mais c'est à partir du repère que nous avons placé, à 3 minutes et 40 secondes, qu'une modification du rythme est relevée. Les questions des présentateurs qui tournent autour de l'événement en cherchant en vain d'y pénétrer sans jamais trouver d'issue possible, découvrent alors qu'ils en sont au cœur. Au sein de cette séquence, le niveau de savoir entre l'instance médiatique et le téléspectateur semble osciller, grâce à la prééminence du visuel, puisque l'image à

---

<sup>348</sup> « Eyewitness News » est un bulletin d'information exploité par la chaîne de télévision américaine Channel 7, filiale locale appartenant au réseau ABC.

l'écran montre un avion qui se dirige tout droit vers les tours, puis la seconde tour en feu, alors que le présentateur s'interroge sur la possibilité que cette boule de feu soit provoquée par le fuselage du premier avion qui s'était logé au sein même du bâtiment. Les morceaux d'actions constitutifs des faits sont concaténés selon les dires du présentateur et la vérité semble vouloir émerger d'elle-même par la strate visuelle. En effet, un des mondes des possibles est évoqué, il s'agit d'un monde prolongeant la structure de ses propres questions, de ses propres interrogations et donc de ses propres suppositions. Cette séquence constitue également une manifestation de la panique régnant non pas seulement au sein de l'événement, mais l'incidence de celui-ci au sein de la sphère médiatique et qui se traduit par un changement de rôle : des énonciateurs deviennent les protagonistes, ils sont plongés au cœur des faits. Le discours « vide » du présentateur ainsi que les ruptures consécutives que les personnages interviewés engagent, (afin de pouvoir donner plus de précision sur la scène présente mais également de rendre compte des actes en temps réel), constituent l'indice de possibles *Kairos*, qui se manifesteront avec plus de prégnance lors des principaux faits suivants (deuxième crash, effondrement des tours,...). Le déséquilibre du savoir entre les instances du processus de communication médiatique qui pourrait remettre en cause la crédibilité du présentateur construit dans l'exemple ci-dessous l'esquisse de ce qui pourrait se présenter comme une fissure dans la structure spatiotemporelle de l'énoncé visuel et sonore. Si le journal télévisé est fondamentalement constitué par le direct, celui-ci prend tout son sens lorsqu'une image qui domine l'espace écranique montre un événement qui se construit sous nos yeux, et lorsque la strate sonore présente le témoignage « *in vivo* »<sup>349</sup> de l'événement, même si celui-ci est déstructuré. Les moments de « non maîtrise », qui se caractérisent par le déséquilibre du savoir mais également par le témoignage entrecoupé de Winston (*attendez, combien de temps je reste connecté, ne quittez pas, ... nous allons laisser Winston juste quelques instants, ...*) crée la perspective d'une dimension « non professionnelle » (nous y reviendrons dans le quatrième chapitre p. 323), puisque c'est bien Winston qui donne les informations importantes ainsi que les prérogatives (« *ne quittez-pas...* »). L'arrivée d'une seconde explosion étaye également l'environnement chaotique non seulement de l'événement mais plus généralement d'une situation qui englobe l'instance médiatique elle-même. Ces moments soulignent l'instabilité de la temporalité propre du journal télévisé qui détient la capacité de renverser la structure narrative traditionnelle qui la compose. L'accroche - dans laquelle se placent

---

<sup>349</sup> Dans d'autres langues le direct dispose de valeurs issues du monde vivant : en anglais « live », en portugais « ao vivo », ou en espagnol « en vivo »... le temps réel est pour ainsi dire représenté par un présent « biologique », senti.

généralement les causes et les conséquences de l'événement - suivie du développement (reportage,...), laisse place à une scène qui semble figer le temps. C'est à dire que le réseau récursif spatial et temporel qui constitue traditionnellement le journal télévisé et qui stabilise une pratique narrative journalistique<sup>350</sup> s'effondre, ne laissant qu'une ligne droite, linéaire, telle que nous avons pris l'habitude de représenter la continuité du temps dans notre monde phénoménal. Et à partir de cette ligne temporelle, iconique (semblable à notre représentation du temps), se construit une structure des possibles mais dont les ramifications ne se présentent à nous que sous la forme discontinue (l'incohérence entre le visuel et le sonore) insistant sur l'imprévisibilité du monde. En somme, nul besoin de commentaires pour saisir l'événement : même les questions posées par le présentateur souhaitent esquisser une vision (redondante) de l'image à l'intérieur de la scène événementielle. Le monde s'actualise seul, par une série de faits rapportés à l'image et par l'intermédiaire d'un témoin autonome. Les allers-retours (sonores) entre le témoignage de la scène événementielle et le studio ne sont pas hiérarchisés (selon la pratique traditionnelle de l'énonciation journalistique), les questions sont redondantes et nous remarquons que le présentateur essaie tant bien que mal de s'adapter à l'événement alors que traditionnellement c'est l'inverse qui s'opère. Le rôle du méta-énonciateur que constitue le présentateur est dépassé par le poids de la strate visuelle et sonore, qui propose une brèche dans la programmation par laquelle nous pouvons observer une perspective de l'événement, créant un effet de proximité. Par conséquent, tous les éléments qui n'appartiennent pas à la structure traditionnelle de la pratique énonciative journalistique sont susceptibles de constituer une structure parallèle, un anti-professionnalisme, qui a comme particularité de se charger de valeurs extra-discursives, des valeurs de « réalité », tout en insérant l'instance médiatique au sein du monde événementiel : les journalistes sont, au même titre que les actants de la scène événementielle, soumis aux aléas des *émergences*.

### -Crescendo et dysphorie

À partir du moment où le deuxième avion percute le WTC, l'événement se constitue sous nos yeux indépendamment de l'instance médiatique, puisque le savoir est, par le direct non programmé, inexistant. Cet instant marque le chaos d'un monde où l'incident évoqué antérieurement prend, au fil des images diffusées, une ampleur différente. Par ce sursaut au sein du flux continu (alors manifesté par l'observation

---

<sup>350</sup> Cf. p.152, « *structure spatiotemporelle, enchâssement et récursivité* »

attentive des bâtiments enfumés), mais également à partir des faits suivants : les autres crashes, l'effondrement des tours..., l'événement se crée au sens strict. C'est à dire que d'une part, cet incident revêt un aspect inédit, incroyable (une série de questions se pose sur l'origine et sur la forme de l'incident : est -ce réellement un incident ?) et d'autre part, la gravité de la situation monte en *crescendo*. À partir de chaque fait particulièrement notable, la dimension thymique prend force par une valorisation négative, et atteint un certain point culminant, lorsque les tours s'effondrent. Mais c'est également à travers les interviews et les images disponibles au fur et à mesure de l'émission que la gravité de la situation - et donc le poids et l'impact de l'incident - se confirme. À travers la temporalité des séquences télévisuelles et plus précisément l'iconicité « mythique » du temps (suggérée par le direct), se manifeste l'ampleur de la catastrophe en *crescendo*. Selon le schéma tensif de l'envergure du tsunami que nous avons dessiné, nous pouvons structurer la perception de l'incident à travers la valence intensive que nous fixons par le terme générique *d'amplitude*, ainsi que son déploiement spatiotemporel que nous stabilisons par le terme *d'ampleur* dont le rayonnement peut paraître plus ou moins mondial ou régional. En effet, dans notre exemple, le symbolisme des deux tours alimente la portée mondiale de l'événement puisque le WTC est bien connu pour constituer le centre du monde commercial, mais un centre dans lequel s'inscrivent toutes les nationalités, non seulement à titre professionnel mais également touristique. À plusieurs reprises, le présentateur insiste sur la fréquentation des touristes, sur les conséquences immédiates humaines et matérielles de l'incident, alimentant l'effet de proxémie. La gravité de la situation se mesure selon le caractère surprenant de l'incident mais également selon son envergure qui brise les frontières. Une connexion s'établit entre les mondes décrits par les images, les témoignages téléphoniques et le présentateur. Quelques minutes après la diffusion en direct du deuxième avion qui s'écrase sur la deuxième tour (à cet instant l'image saute mais nous nous doutons bien sûr ce qui est en train d'arriver), le présentateur doute toujours de l'éventualité qu'un second avion se soit écrasé sur la deuxième tour, il spéculé encore sur la possibilité que le fuselage logé au sein du bâtiment ait explosé, alors même qu'à l'image c'est la deuxième tour qui est en feu. Se crée un écart entre le savoir explicite du présentateur et celui supposé du téléspectateur susceptible de s'appuyer sur l'acte engagé à l'image. C'est à travers la rediffusion répétée de cette séquence qui s'est déroulée en direct que le présentateur confirme et prend en charge la reconstruction de l'événement au sein de la structure des possibles. D'une part il confirme la présence d'un second avion, d'autre part il soumet l'hypothèse qu'il s'agisse d'un attentat compte tenu des probabilités que

deux avions percutent le WTC à quelques dizaines de minutes d'intervalle. Dans l'exemple suivant, l'image alors prise en direct mais répétée à plusieurs reprises crée un écho.

## CNN part2 07 :05 - Version originale disponible p. 462

« **Présentateur CNN** : Dr. J, nous allons jeter un coup d'œil à l'enregistrement du second avion qui a percuté la deuxième tour du WTC, il y quelques instants



« ...C'est des images spectaculaires, je ne sais pas si vous pouvez voir l'avion, c'était également un avion de ligne, peut-être qu'un quelconque système de navigation ou un type de système électronique aurait plongé deux avions dans le WTC, à 18 minutes d'intervalle l'un de l'autre... nous avons une autre copie... Il y a un second avion, un autre avion de ligne percutant le WTC...

Ces images sont en effet effrayantes... Il y a seulement quelques minutes entre chacune des collisions, alors naturellement vous devinerez, vous jugerez, et peut-être vous vous poserez la question : si un équipement de navigation était endommagé, les deux avions auraient plongé dans le WTC au même moment... Notre directeur...vous me parlez à mon oreillette en ce moment même... Vous regardez en direct ces images du WTC...Encore une fois,



Nous avons deux avions avec des passagers, à environ 18 minutes d'intervalle, s'abîment sur le WTC...

Dr. J, êtes-vous encore en ligne ?

**Atlasberg** : Oui je suis toujours avec vous, Steve

**Présentateur CNN** : Dr. J, ce sont des images vraiment effrayantes... et je voudrais admettre, et vous devez naturellement penser que...

**Leon Harris, journaliste CNN** : vous venez d'écouter une des couvertures de l'événement en direct fournie par notre filiale hors de la

ville de New York, WABC... Dirigeons-nous maintenant vers notre filiale WNBC pour prendre les dernières... veuillez m'excuser... WNYW, la couverture en direct de WNYW, ces images incroyables nous proviennent de « Lower Manhattan »<sup>351</sup>, deux avions, un heurtant chacune des tours jumelles du WTC.

**Témoignage interviewé** : ...Très difficile aussi. Ils sont arrivés et demandaient : qu'est-ce qu'il s'est passé, qu'est-ce qu'il s'est passé ? Et on peut juste dire : quelque chose a frappé le building, ensuite quelque chose a frappé les deux buildings [...] »

Cet écho (réitération à plusieurs reprises au long de l'émission) permet non seulement de voir ce qui vient de se passer mais également de contempler le monde dans son imprévisibilité et d'observer l'ampleur d'une catastrophe, qui peu à peu devient tragédie. L'écran dévoile la souffrance et le déclin de l'élément victime (à la fois sujet pluriel et objet matériel) immobile, dans l'impossibilité de se défendre face à l'imprévisibilité du monde et du manque de savoir. Dans cette séquence, l'énoncé verbal est, au même titre que la strate visuelle, redondant et ce à plusieurs niveaux puisque d'une part le contenu semble se répéter (« ce sont des images spectaculaires », « ce sont des images effrayantes », « en effet, ce sont des images vraiment effrayantes »...) insistant sur l'intensité de la gravité de

<sup>351</sup> Quartier financier, le plus au sud de Manhattan



l'incident, et d'autre part l'énoncé constitue une description des images qui défilent à l'écran (« *Il y a un second avion, un avion de ligne ...* » « *encore une fois nous avons deux avions avec des passagers...* »). Dans cet exemple la couche verbale insiste sur l'extrême gravité de l'incident, mais également sur la pluri-énonciation de la structure discursive de l'information télévisée. Cette séquence témoigne de la complexité de la strate énonciative qui, au sein de notre exemple du corpus, n'est plus dominée par un méta-énonciateur mais par un réseau dans sa globalité. En effet, nous découvrons que le présentateur CNN laisse place à l'interview d'une autre source informative : leurs collègues de WNBC, puis revient dans les studios de CNN au sein duquel plusieurs présentateurs se relèvent l'énonciation et les témoignages en direct. La hiérarchie des couches énonciatives est déstructurée<sup>352</sup> au profit d'un réseau dicté par les aléas du direct et qui exprime une situation insaisissable, presque incontrôlable : l'instance médiatique essaye de s'adapter à un événement qui se construit à mesure que le temps évolue. La situation est, en ce sens, *alarmante*, c'est à dire qu'elle prévient d'une menace émergente et potentiellement imminente. Les données ne sont pas exclusivement à caractère informatif, elles souhaitent retenir l'attention sur un danger en procès. Par conséquent, alors que les informations du tsunami caractérisent la catastrophe de manière condensée, lors du 11 septembre, c'est-à-travers l'étirement dans le temps que se construit la dimension excessive de la dysphorie. Chacune des deux informations développe une forme du paroxysme par des modalités différentes, assurant la gravité d'une situation qui doit primer, et donc faire l'objet d'une attention particulière. La brutalité et la violence énoncées de la vague, par son éclat et par son étendue, constituent deux des formes possibles de l'apanage syntagmatique de l'information d'urgence. Celle-ci n'étant pas attachée exclusivement à une production, elle est avant tout une prise en charge particulière du discours médiatique.

---

<sup>352</sup> Par rapport à la structure des couches traditionnelles, que nous avons vue p. 152

## **2. Point de vue sémio-discursif :**

### ***le corps dans tous ses états***


#### **2.1.) Niveau temporel : tensions existentielles**

Après avoir diagnostiqué les termes sémantiques fondateurs d'une situation qui se présente sous sa forme paroxystique, puis après avoir observé sa syntaxe narrative dans sa formule la plus simple et la plus abstraite, nous souhaitons dégager les moyens par lesquels les actants basculent dans l'une ou l'autre des catégories sémantiques citées dans les premières pages de ce chapitre. La dimension temporelle semble acquérir une importance majeure dans le devenir des actants selon le type d'images transmises. Entre images de *l'avant*, de *l'après* et *pendant* la catastrophe, la structure narrative se complexifie en engageant la subsistance ou la néantisation des personnages selon la relation qu'ils entretiennent avec la menace au sein des méandres d'une temporalité recrée. Leur devenir est manifesté tout au long des séquences par leur représentation corporelle qui définit leur statut (vivant, mort, blessé, en course, en lutte,...) selon les motions déclenchées, face à la menace.

##### **2.1.1) Présent et vitalité : le « sauve qui peut »**

L'information d'urgence est avant tout une information interindividuelle. La communication *monologique* a pour objet, au sein de notre corpus, d'alerter sur un danger en cours qui se déploie en dévastant tout sur son passage (tant le tsunami que les tours qui s'effondrent) absorbant *stricto sensu* les personnages présents au sein de la scène événementielle. En ce sens, et à travers les images d'amateurs dévoilant l'action au présent événementiel mais également par les images post-événementielles, le corps semble être exposé dans tous ses états, incrémentant la structure déjà fondamentalement pathémique par l'action elle-même. La menace que nous avons notée cautionne au premier plan la mort comme terme fondateur du sens : la monstration des corps qui luttent, ou ceux déchirés par l'événement, ne peut que témoigner d'une information qui se veut non plus seulement menaçante mais également angoissante et sinistre. Compte tenu du nombre d'images à prendre en compte au sein de notre corpus, il nous semble judicieux de distinguer les images se rapportant à l'antériorité et les images relatives au présent événementiel. Dans cette perspective, nous pouvons aisément observer les différentes postures narratives

accordées aux actants. Nous présentons, dans les tableaux suivants, les images qui, selon nous, témoignent avec le plus d'impact des mises en scène des corps sur ces deux plans distincts.



Image 86		
		
« ...sur la terre encore ferme c'est sa vie qui peut général... »		
Fr2 27/12/04 - 07 :43		

Conformément au programme narratif global, celui de la vague qui dévaste tout sur son passage et qui menace l'objet de valeur *vie*, nous pouvons observer que des tensions s'exercent au sein de l'articulation des termes génériques *vie mort*. À travers les images d'amateurs ci-dessus qui nous présentent à première vue la mort selon l'effet de direct, nous pouvons remarquer que paradoxalement c'est la *vitalité* qui semble prééminente. Conformément au programme narratif fondamental, les personnages créent une action en vue d'une sanction positive (face à la vague qui déferle, ils gardent ou non l'objet « vie »), action définie en termes de mouvements dont la vitesse et la force détermineront l'efficacité : empêcher la néantisation. Cette motion *vive* de la part des personnages s'inscrit comme le « *saue qui peut* » énoncé très clairement par la présentatrice, mais également esquissé par la structure visuelle. Si nous regroupons au sein du complexe verbal manifesté par la *voix off* du commentateur les différents termes énoncés relatifs aux personnages et que nous procédons à une analyse des sèmes, nous pouvons élaborer une matrice étayant l'idée que la *vivacité* (exprimée par la promptitude des gestes) permet d'accéder à la *vitalité* et faire émerger l'axe de la *survie* (qui peut se matérialiser sur le carré sémiotique de base comme la co-présence de la *vie* et la *non-mort*). Le *saue qui peut* apparaît dans les commentaires verbaux dès la diffusion des premières images d'amateurs. Selon ses acceptions et sa présence au sein du discours syncrétique, il témoigne à la fois d'une *modalité*, d'un *vecteur* et d'une *tension narrative*. D'un point de vue linguistique, si nous fragmentons cette locution interjective (qui, avec des traits d'union, peut également être considérée comme substantif masculin) en termes sémiques, et en cohérence avec la strate iconique (puisque notre analyse souhaite mettre en avant les corrélations syncrétiques), nous distinguons plusieurs catégories liées à une surface isotopique. Les sémèmes suivants peuvent être extraits : la rapidité, la protection, et le danger, puisque le

principe du *sauve qui peut* est avant tout une alerte mettant en œuvre une fuite face à un danger. Chacune des trois catégories est étayée par la strate iconique et se révèle par une matrice de sèmes au long de la syntagmatique propre aux images d'amateurs.

### 2.1.1.1) Rapidité

Tout d'abord, au sein des images d'amateurs, la modalité actantielle est constituée à partir d'un axe de symétrie entre deux rapidités, l'une relative à l'émergence des eaux sur les côtes, l'autre à l'acte de fuite qu'il est nécessaire d'engager pour que les sujets puissent subsister dans le programme narratif. C'est donc la *rapidité* qui correspond à la modalité - que nous pouvons qualifier de *devoir-faire* compte tenu de la vague qui déferle - qui se révèle aussi intensive qu'extensive. Conduite par le présent des commentaires, la vague évolue sur un axe temporel condensé (« l'eau monte dans les quartiers ») et semble engloutir les personnages se trouvant dans la scène événementielle (image 87).

Image 87	Image 88
	
« ...L'eau monte dans les quartiers... et c'est <u>le sauve qui peut</u> ... »	« ...la vague les surprend, sur la terrasse de leur hôtel au moment du petit déjeuner, une autre arrive et les emporte, leur amis scandinaves, les voient partir, impuissants, le niveau de l'eau monte encore... »
Fr2 261204 - 1 :30	Fr2 291204 – 8 :20

Sur la terre **encore** ferme, les touristes et les habitants se précipitent pour échapper aux flots. L'adverbe « encore » dénote la persistance d'une partie d'un tout, l'existence d'un monde possible, celui de la terre ferme, seul lieu susceptible de permettre la fuite. Fuite réalisable avant que la vague **surprenne** les personnages (« *la vague les surprend, sur la terrasse de leur hôtel au moment du petit déjeuner* », - image 88), car le *non-savoir* des sujets crée la surprise, c'est-à-dire que la vague apparaît en éclat, provoquant leur impuissance et leur position de faiblesse face à elle. Le mouvement de rapidité, de condensation temporelle, semble intégrer le morphème « sur » et investir le lexème « prise ». Quant à la strate iconique, elle appuie cette pensée dans la mesure où les deux actants, engloutis par les vagues, s'accrochent aux parois de la terrasse alors que survient

une autre vague, fatale celle-ci. Alors que certains personnages ont la capacité de se mouvoir et d'échapper à la vague, d'autres sont tributaires de leur position au sein de la scène tant le survenir de la vague est bref. Le *saue qui peut* s'exprime également d'un point de vue iconique à travers les personnages qui courent dans un mouvement de peur et de panique (identifié par les cris, les hurlements...) ; l'eau monte, déclenchant les réactions de course. Lorsque le *savoir* est effectif, c'est-à-dire que les personnages ne sont pas autant pris par surprise, ils voient l'eau monter, ils se précipitent hors de sa portée et sont capables de se disposer à deux niveaux narratifs, soit en protection (à l'abri) soit en lutte car l'objet par lequel ils acquièrent la compétence de *salvation* est lui-même pris dans les flots. La modalité du *devoir faire* (se précipiter) investit donc l'espace tensif établi entre les sujets-personnages et le sujet-vague qui avance et qui « avale » soudainement les actants, selon leur position dans l'espace géographique de la scène événementielle. En même temps, elle témoigne du degré de danger d'une telle situation dans la mesure où, de la réalisation de l'action (fuir), dépendra l'existence des êtres humains, c'est-à-dire leur subsistance narrative, que nous qualifions en termes de *survivance*. Le *devoir faire* définit donc la rapidité comme mode d'action indispensable, incontestable à la sanction positive du programme narratif fondamental : garder la vie, subsister.



### 2.1.1.2) *Danger*

Le danger implicite du *saue qui peut* explique la portée tensive de l'urgence dans la mesure où, au sein du programme narratif, la relation sensible qu'il entretient avec les sujets déclenche l'ordre d'action. La force poignante de l'événement réside dans l'actualisation des potentialités car c'est la propre existence des sujets qui est remise en cause, face à une menace en cours. Ce passage, c'est-à-dire la validation des possibles, se manifeste au sein du discours d'information télévisé par une description-narration de l'instance médiatique qui reprend le programme narratif et le garnit de valeurs. La force dysphorique de l'événement est ainsi modelée par les commentaires qui érigent une image de la vague souscrite à ses motions « conscientes ». En ce sens, le danger peut être déterminé en termes lexicaux par une déclinaison sémique que nous pouvons extraire et qui signale que l'actant vague serait pourvu d'une certaine intentionnalité. Dans cette perspective, il acquiert la fonction d'un sujet conscient, presque personnifié<sup>353</sup>. Le verbe « engloutir », employé à plusieurs reprises, dispose de sèmes qui appartiennent à l'acte de se nourrir et exprime deux vecteurs. L'un consistant en l'acquisition, l'autre concernant

---

<sup>353</sup> Cf. 313

l'aspect de ce procès possessif, à la fois bref et ample (avaler une grande quantité rapidement). Le premier permettant la subsistance, le second l'excès. L'occurrence du terme « **déchaînés** » inscrit la vague dans le domaine de la violence et de l'éruption spontanée, tandis que l'expression « sortir de ses gonds » accentue l'aspect de colère et de férocity. (« ...*Des flots déchaînés qui ont pris au piège ces habitants, emportés l'un après l'autre dans les tourbillons...* »). Ces termes et cette dernière métaphore permettent à la vague d'accéder au champ de présence par la convocation d'une intentionnalité et d'un mécanisme vivant. La *vivacité* apparente caractérise donc la vague et exprime la férocity de la nature. Mais c'est à travers l'expression « *prendre au piège* » que les commentaires décrivent avec le plus de précision ce paraître biologique en lui conférant la modalité du *vouloir*. Face à la vivacité de la vague, l'action frénétique déclenchée par des sujets humains a pour finalité une sanction qui correspond à un basculement des catégories issues de l'articulation des méta-termes *vie/mort*. Les images 89 et 90 illustrent l'état de la victimisation à travers les personnages au centre de la scène pris par les eaux luttant contre le courant ou appelant à l'aide. L'espace écranique est dans ces exemples entièrement investi par les flots dont l'écume étendue et disparate témoigne des compétences de la vague (elle dispose d'un *pouvoir* tant d'un point de vue de la force physique que spatial), et met en scène plusieurs personnages en train de se faire emporter mais luttant contre l'énergie phénoménale de la nature.




Image 89	Image 90
 <p>Zoom sur les personnages</p>	
« ... <i>Des flots déchaînés qui ont pris au piège ces habitants, emportés l'un après l'autre dans les tourbillons...</i> »	« ... <i>Ce n'est pas le rivage que ces pêcheurs tentent d'atteindre, mais la cime des arbres en dessous, des mètres d'eau déferlent sur leur village et l'engloutissent petit à petit...</i> »
Fr2 261204 - 1 :42	Fr2 271204 - 7 :30

Le zoom de l'image 90 focalise l'attention sur un personnage humain qui se débat, il permet d'appuyer la *vitalité* selon l'intensité des mouvements qui exprime le *ne pas vouloir*. Le plan d'ensemble de l'image 89 souligne l'extensivité de la vague, sa force destructrice (elle emporte tout sur son passage) et en même temps, met au même plan les

actants matériels et humains. Les personnages utilisent les objets qui dérivent afin de continuer à subsister. Leur faiblesse est en ce sens mise en avant. Cette monstration du présent de l'événement étaye l'idée selon laquelle, dans le cadre de l'information d'urgence, le danger serait constitué par une double mise en scène : de la vivacité (de la vague) et de la vitalité (des actants humains). Pour ces derniers, les valeurs négatives (mort) ou positives (survie) sont portées à l'extrême par l'universalité de l'existence.

### ***2.1.1.3) Protection***

La troisième classe sémantique caractérisant le *sauve qui peut* nous paraît importante dans la mesure où elle est capable de nous informer sur les postures des différents actants au sein de la scène événementielle et souligner la prééminence d'un des axes décliné du carré sémiotique que nous avons extrait (*vie/mort*). En effet, la victimisation ou la protection se révèlent d'un point de vue géographique, tandis que la victimisation effective peut se déterminer comme ce qui se trouve touché par l'objet vague. La protection, clairement identifiée comme un *refuge*, se caractérise par une distanciation avec l'objet de la terreur. L'instance médiatique confère au *refuge* des caractéristiques métriques. La hauteur (l'abri de montagne) comme sème inhérent mais surtout la distance qu'il crée avec l'objet de danger constitue un espace de sûreté, de protection. À travers les images d'amateurs, le *refuge* est délimité par une série d'objets topologiques dénués de leur fonction d'origine. Ainsi, *le toit des bus devient un dernier refuge*, puis pour les pêcheurs, la cime des arbres adopte le rôle du rivage (« ...ce n'est pas le rivage que ces pêcheurs tentent d'atteindre, mais la cime des arbres... »), et les toits des maisons constituent le refuge pour les voisins du cameraman amateur (« ...les voisins d'en face se sont réfugiés sur les toits... »). D'autres personnages s'agrippent à tout ce qui se trouve à leur portée, qui peut leur apporter une résistance ou leur prêter assistance (par exemple une hauteur suffisante à constituer une protection) : « ...deux hommes agrippés à un poteau ... un autre est dans un palmier, eux ont trouvé un refuge... »).

Image 91	Image 92	Image 93
	 Son in : sirène d'alarme	
« ... deux hommes agrippés à un poteau qui tentent de résister, à côté un autre est dans un palmier, eux ont trouvé un refuge, mais combien ont été emportés... »	« ...la violence du courant emporte tout sur son passage, et le toit des bus devient un dernier refuge, bien fragile... »	« ...Les voisins d'en face se sont réfugiés sur les toits, tout le village a été englouti... »
Fr2 281204 – 18 :26	Fr2 261204 - 2 :00	Fr2 291204 – 3 :12

Dans cette perspective, nous pouvons distinguer des postures différentes selon des compétences modales disponibles au sein de la scène événementielle. La *victimisation effective* résulte d'un *ne pas pouvoir faire*, c'est-à-dire que certains personnages sont pris dans les eaux et n'ont pas la possibilité de s'agripper aux objets flottants, ou malgré leurs efforts, ils ne possèdent pas la force ou la position adéquate pour pouvoir faire face aux flots. Lorsqu'ils acquièrent les compétences nécessaires à la survie, l'organisation modale se décline selon leur position au sein de la scène. Ainsi, la lutte contre le courant (ou pour rester accroché aux structures solides), se caractérise par un *ne pas pouvoir ne pas faire* et peut engager la *survie* comme finalité.

Deux postures émergent alors en contraste avec ces dernières : la *sauveté*, qui résulte d'un *pouvoir-faire* et qui libère toutes les possibilités pragmatiques de la part du personnage, car il est en position de sécurité, hors du danger, c'est le cas du caméraman amateur par exemple. Une seconde catégorie semble se dessiner lorsque les personnages acquièrent un refuge qui les protège de la montée des eaux, tel est le cas des actants sur le toit de leur maison.

Pouvoir faire : *sauveté*

Ne pas pouvoir faire : *l'impuissance – victimisation effective*

Pouvoir ne pas faire : *protection*

Ne pas pouvoir ne pas faire : *lutte*

En somme, à travers les différentes positions des actants au sein d'une scène événementielle, il paraît évident que sur l'axe principal *vie/mort*, c'est le terme *vie* qui jouit d'une plus grande présence au sein du champ sémantique dessiné par les images





d'amateurs. Ces dernières témoignent et mettent en scène la lutte pour la vie au cœur du processus de signification. La vivacité de la vague est explicitement ancrée dans le présent événementiel, ainsi que (et par réaction) la vitalité des personnages. En ce sens, à travers les images d'amateurs et le présent de l'événement qu'elles sont les seules à exprimer, la monstration, qui à première vue semble présenter « la mort en face », est un champ des possibles où c'est la ferveur de la *vie* qui domine le processus de signification. À travers la temporalité particulière du simulacre du présent événementiel, la *vitalité* caractérise le procès, et ce passage de la potentialité à l'actualisation projette des tensions dans le *devenir* des actants.

## 2.1.2) Passé et fatalité : la néantisation

### 2.1.2.1) Figures de la douleur

Selon les images de reportage (post-événementielle), nous pouvons distinguer deux catégories sémantiques principales issues de la représentation des corps humains, l'une ayant pour objet la *néantisation*, l'autre mettant en avant la *survie*, mais selon une modalité différente que les images d'amateurs. Concernant la première, c'est une structure de la désolation qui semble surgir de la combinaison des images et de la strate verbale, une vision à la fois chaotique et macabre. Le fondement pathémique de la situation d'urgence est en ce sens suggéré par une configuration topique de l'horreur. Constituées à partir de figures de douleurs, de morbidité, la force des images post-événementielles tient d'une condensation de la signification, en pariant sur l'émotion directe de l'image qui affiche au premier plan les visages et les corps meurtris. Les images 94 et 95 montrent clairement l'élan dysphorique suscité par la strate visuelle :

Image 94	Image 95
	
Son in : Femmes pleurant	
Fr2 261204 – 2 :47	Fr2 271204 - 7 :20

Les postures des deux femmes constituent deux formes iconiques différentes de la douleur, la première dévoilant les pleurs et l'incapacité d'agir tant le désastre est hors de portée, alors que la seconde dégage ses émotions avec ardeur, par les cris et les gestes brefs de la tête, comme seule réponse possible, tourmentée par l'événement tragique. La douleur paraît d'autant plus prononcée lorsque l'image laisse percevoir dans les bras de la jeune femme un enfant. Nous ne savons pas dans quel état il est puisque les images sont illustratives mais la combinaison des cris, des pleurs, des gestes de la tête, mais surtout l'expression du visage forment une syntaxe somatique de l'ordre de la douleur ; la combinaison iconique avec la figure de l'enfant inanimé est susceptible de créer une surcharge pathémique. Cette douleur à laquelle nous faisons référence se présente en profondeur comme un déchirement, c'est-à-dire qu'elle se révèle intensive mais sous une forme brève, condensée, contrairement à la souffrance qui se déploierait sur un espace-temps plus long. Tout comme la rupture, cette douleur est poignante et se manifeste comme une syncope au sein de la syntagmatique du récit audiovisuel, puisque parmi les images co-textuelles, elle rompt le rythme soutenu de la *morbidité* (nous en parlerons ci-dessous) en apportant un sursaut de vie, de lutte par l'émotion, par l'état d'âme, comme réaction à cet état de chose. La situation post-événementielle apparaît dès lors tant dans le « mesurable » que dans la « démesure ». Le mesurable exerce une tension sémantique entre le téléspectateur et la scène événementielle traduisant une distance virtuelle plus ou moins étendue, la seconde articule des effets de sens autour de l'envergure de l'événement d'un point de vue de l'excès, de l'outrance.




### **2.1.2.2) De la mesure**

Le second versant de la *néantisation*, trait sémantique caractérisant ces séquences post-événementielles, se manifeste par la présence massive des corps sans vie, inanimés, et participe vigoureusement à la construction d'une topique de l'horreur. Par la description qu'ils mettent en œuvre, les commentaires élaborent une évaluation négative de la scène en catégorisant le « montré » par des caractéristiques métriques<sup>354</sup>. À travers la conjonction de l'iconique et du verbal, la dramatisation est d'autant plus violente que la néantisation apparaît aussi bien dans la mesure, c'est-à-dire dans le quantifiable et l'imaginable que dans la démesure, c'est-à-dire dans l'excès ou l'inimaginable. D'un point de vue des commentaires, la séquence de l'image 96 comptabilise les victimes, qu'elles soient

---

<sup>354</sup> Non pas en termes de comparaison pour insister sur la force de la vague comme nous l'avons observé précédemment mais comme un décompte.

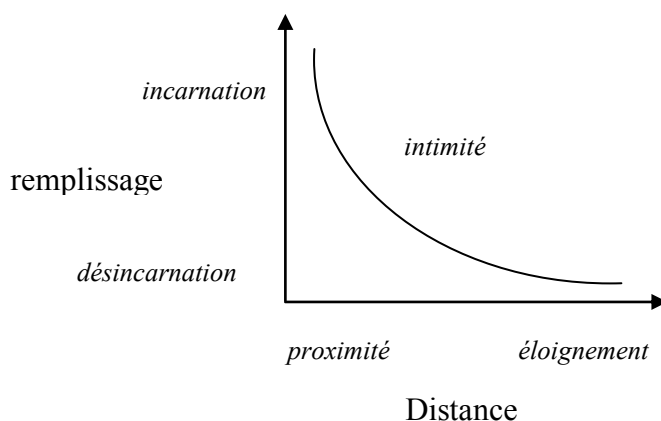
blessées (5000) ou mortes (300), alors que l'image 97 apparaissant au sein d'une séquence à la fin de la troisième édition des informations du tsunami, établit un résumé des victimes par pays sur l'ensemble du pourtour asiatique.

Image 96	Image 97	Image 98
		
« ...cette catastrophe a causé plus de 5000 blessés en Thaïlande, les plus touchés sont pris en charge dans un chaos indescriptible, où les malades côtoient les morts, plus de 300... »		« ...des corps il y en a partout, dans les rues, sous les tentes, au moins 5000 morts dans tout le pays... »
Fr2 26/12/04 – 4 :26	FR2 27/12/04 – 24:00	Fr2 27/12/04 – 8 :30

L'événement est ainsi décrit en termes de conséquences dans son ensemble, et les personnages étant réduits à des nombres, ils sont comme vidés de leur corporéité, presque déshumanisés. Cette mise en avant du nombre au sein d'un événement dysphorique de grande envergure crée une surenchère au sein d'un espace qui devient, dans cette perspective, global. D'un point de vue visuel, les images qui se réfèrent aux victimes de la catastrophe constituent une distance virtuelle séparant téléspectateurs et scène événementielle, selon un axe schématisant la proximité sensible (zoom), ou l'éloignement (plan d'ensemble). Par extension, la mise en nombre (plan géographique) engendre la diminution de la personnification, voire sa disparition. Un effet d'intimité peut alors se constituer, si nous considérons que l'espace occupé par la représentation des personnages (l'espace de remplissage) peut paraître plus ou moins intense, générant une distance virtuelle flexible. Entre l'image 95 qui met au cœur de l'espace de l'écran une femme portant un enfant inanimé et l'image 98 dont le cadrage en plan d'ensemble dévoile une multitude de corps, une distance s'est créée, certes virtuelle mais donnant naissance à une relation d'intimité (pour la première) ou à un effet de recul (pour la seconde). De même, l'image 97 illustrant une carte géographique, infographique, néantise elle-même les personnages dans la mesure où d'une part, le nombre dématérialise le sujet et d'autre part, homogénéise la diversité (l'individuel et le particulier deviennent pluriel). Dans cette perspective, leur corps disparaît au profit de chiffres, désormais seuls témoins de l'ampleur de l'événement. Cette désincarnation peut s'exprimer en termes tensifs selon le schéma suivant qui distingue, sur l'axe des signifiants, les variations entre les différentes




représentations visuelles des personnages par rapport à leur incidence sur l'axe des signifiés : leurs effets de proxémie virtuelle séparant les téléspectateurs des actants. L'articulation du sensible et de l'intelligible, c'est-à-dire la conjugaison de la relation entre le sujet sentant (nous, et toute instance téléspectatrice) et la structure sensible, ainsi que son rayonnement dans l'espace-temps, crée un complexe de valeurs (une structure tensile) dont nous pouvons extraire une variable sémantique dominante. Lorsque l'image des personnages se concentre au sein de la totalité de l'espace écranique, à travers les zooms ou les gros plans, l'axe intensif décrit un éclat de l'individualité : les actants sont montrés sous leur forme singulière et créent une intimité avec le téléspectateur. Dans cette perspective, le déploiement des valences extensives est bloqué, et se présente sous la forme d'une distance virtuelle minimale entre les deux instances. Cette proximité permet de dévoiler les expressions humaines et d'en apprécier les sens possibles, c'est donc un effet d'intimité qui se crée, une valeur presque empathique qui permet de se rapprocher des personnages. Lorsque les actants sont ostensiblement montrés selon les codes appartenant au tourisme occidental, dans la mesure où les chaînes de télévisions analysées appartiennent à ce cercle culturel, l'état d'âme semble d'autant plus intense. À l'inverse, l'image infographique résumant le nombre de victimes par pays crée une distance conséquente : elle soustrait les propriétés humaines aux personnages, elle les *désincarne* en les réduisant à l'état de nombre.

*Schéma tensif n°4 : effets de proxémie*



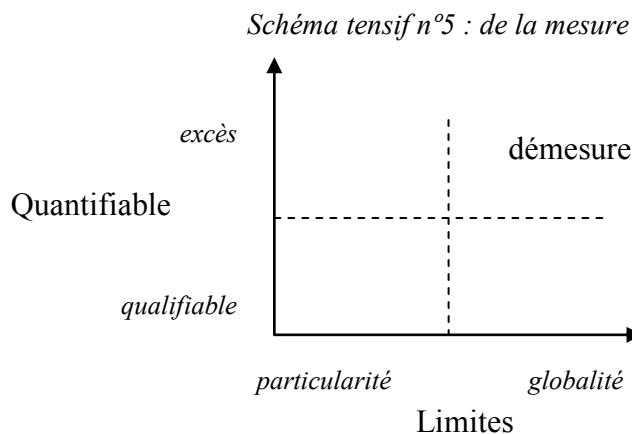
### 2.1.2.3) De la démesure

Certaines images représentant les personnages dans leur nombre insistent sur les conséquences dévastatrices de la vague, mais d'un point de vue sémiotique elles peuvent constituer une voie d'accès au summum tout en appuyant l'horreur de la situation. Les commentaires de l'image 96 font acte de 300 morts et 5000 blessés qui sont pris en charge dans un « *chaos indescriptible* » en Thaïlande. Les commentaires de l'image 99 mettent en avant l'excès d'une situation qui ne permet pas l'organisation de funérailles dignes, (« *il y a tellement de morts que l'on creuse des fosses communes* »), alors que l'image 100 témoigne du caractère excessif des conséquences du raz de marée puisque selon le journaliste, les corps « *sont rassemblés par dizaines dans des morgues bientôt pleines* ».

Image 99	Image 100	Image 101
		
« ...il y a tellement de morts que l'on creuse des fosses communes... »	« ...Les corps rassemblés par dizaines dans des morgues bientôt pleines... »	« ...cette catastrophe a causé plus de 5000 blessés en Thaïlande, les plus touchés sont pris en charge dans un chaos indescriptible, où les malades côtoient les morts, plus de 300... »
Fr2 271204 - 8 :08	Fr2 261204 – 2 :55	Fr2 261204 – 4 :26

En cela, les chiffres, ainsi que les conditions de prise en charge des corps, exposés par les commentaires, participent à dépersonnaliser les victimes. Pour chacun de ces exemples, deux propositions se distinguent, l'une ayant trait à la quantité, indéfinie, des victimes (personnages blessés ou morts), et l'autre faisant référence à une situation qui dépasse l'entendement (indescriptible, chaos, morgues pleines...), qui force les limites du supportable. En effet, le *chaos* qui se définit par l'état de choses (de la matière) qui se présente dans une confusion initiale, antérieure à l'organisation du monde par l'intervention divine, peut être considéré au sens figuré pour informer ce qui est désorganisé, désordonné, confus... Le terme est ainsi employé dans une perspective hyperbolique dans la mesure où les sèmes préservés du chaos originel se rapportent tant sur la forme déstructurée du monde (ou plutôt son absence de forme) que sur l'importance (universelle) de son ampleur, attesté par l'intervention divine. Dans le cadre de leur emploi commun, la plénitude et l'universalité (conférées par l'action du divin) du chaos ne peuvent être contenues dans la proposition particulière dans lesquelles elles sont insérées




sans heurter les parois restreintes de l'objet qu'elles informent. En d'autres termes, la condensation de l'universel au sein du particulier crée une contenance dans laquelle seuls la démesure, l'outrance, l'excès sont capables d'informer sur la tension qui s'exerce au sein du désordre du monde. Ce n'est pas l'ampleur mais le vecteur de cette ampleur qui est sauvegardé dans l'utilisation du terme chaos, créant un effet hyperbolique, d'exagération, afin de préserver la démesure au sein d'un espace quantifiable et restreint, comme en témoignent les services de prise en charge des blessés et des malades de l'image 96 (p.266). L'adjectif « indescriptible » permet d'insister sur l'orientation tensive du chaos, qui tend à se diriger hors des frontières intangibles de l'acceptable, en raison de la complexité de la situation post-événementielle. Cet excès de désorganisation est étayé par le fait qu'au sein d'un même lieu, les malades côtoient les morts, les corps sont rassemblés, animés ou non, dans un même espace. La vie fréquente la mort, la limite et le seuil de l'existence sont en cela unies au sein d'un même contenu. L'image 100 informe également sur le désordre causé par le raz de marée en insistant sur le caractère macabre de la situation ; « *dans des morgues bientôt pleines* » permet une redondance avec la strate visuelle puisque le terme « *morgue* » et l'image des corps inanimés alignés font appel directement à la dimension *macabre* de la situation tout en appuyant sur le désordre et le dépassement de l'acceptable ou de l'habituel. « *...les corps sont rassemblés par dizaine...* » accentue l'idée de dépersonnalisation des actants puisque cette proposition insiste sur les conséquences d'une situation tellement désastreuse qu'elle ne compte plus les victimes par unité. En ce sens, le global est relayé au singulier, l'intimité est exclue au profit de la distance et du nombre. Cette idée est également renforcée par les commentaires de l'image 99 « *Il y a tellement de morts que l'on creuse des fosses communes* », que nous pouvons considérer comme équivalents, puisque les fosses constituent des morgues qui se remplissent de corps au fil des émissions. La mise en nombre « indéfinie » des personnages, mais qui s'oriente vers l'infini, convoque la démesure. Cette idée est renforcée par les commentaires de l'image 98 (p.266) : « *...des corps il y en a partout, dans les rues, sous les tentes...* », attestant du caractère colossal de la situation. Conformément au schéma suivant, la description et la monstration de la scène événementielle s'appuient sur le poids (universel) du chaos, sur le comptage, mais aussi sur la mécanique cause-conséquence (on crée des fosses communes,...) qui semble s'élancer hors du qualifiable (indescriptible) et suggérer l'exagération.






#### 2.1.2.4) Figures de l'horreur

##### - La désincarnation

Si *l'horreur* est une des formes possibles du processus de néantisation, c'est-à-dire du passage de la catégorie de *vie* à celle de la *mort*, elle est une forme extrême dont les valeurs sont issues d'une portée massive de la surenchère des corps sans vie. Des corps inanimés sont massivement montrés, étendus par dizaines, alors que les commentaires insistent sur les fosses et les morgues qui les contiennent. Les images 102 (copie de l'image 100) et 103 sont assez représentatives de la vision funèbre laissée par le passage de la vague à travers les corps étendus. Alors que les topiques de la douleur s'expriment à travers la monstration et l'expression (les pleurs, cris... de l'image 104, (copie de l'image 95, p.264), celles de l'horreur peuvent se manifester uniquement par la monstration dans la mesure où les images suffisent à déclencher la violence dans la réception. Elles portent en elles des figures symboliquement chargées en valeurs dysphoriques (la vue des cadavres par exemple).

Image 102	Image 103	Image 104
		
	Son in : pleurs	
« ...Les corps rassemblés par dizaines dans des morgues bientôt pleines... »	« ... les images d'ailleurs qui nous proviennent notamment d'Indonésie sont très dures et montrent très bien que les raz de marée ont touché les plus vulnérables... »	
Fr2 261204 – 2 :55	Fr2 271204 - 7 :14	

Témoignant d'une situation fébrile où les plans d'ensemble exhibent le sol jonché de cadavres qui se comptent par dizaines, accompagnées de plans serrés sur les personnages pleurant la disparition de leurs proches, ces images mettent en scène l'horreur selon un degré proche de l'aversion. Au demeurant, ce n'est pas la mort en elle-même qui est susceptible de provoquer cette articulation, mais sa *constance* et sa *surabondance*. L'inanimé s'oppose à l'animation des personnages qui pleurent, crient ou s'entraident. Les postures de figement caractérisent les corps sans linceul, découverts, sans cercueil ni tombe, entassés sans dignité comme des objets, étendus, qui n'ont pour lit de mort que le sol et les fosses communes. L'horreur est en cela constituée par la « mise en objet » des corps, par la désincarnation, en somme par l'inverse de ce qui élabore les codes sociaux et les valeurs symboliques du corps, inhérents à nos cultures. Car si différentes qu'elles puissent paraître sur un fond de croyances religieuses ou éthiques, les cultures confèrent un certain nombre de valeurs positives au corps comme hôte de l'âme, requérant respect lorsque celui-ci en est séparé. Par conséquent, la monstration des corps allongés crée une rupture du plus haut niveau dans les valeurs accordées à l'hôte de l'existence même. Les corps, désarticulés, sont affichés comme des objets, et l'image 105 insiste sur l'opération funèbre des sauveteurs, qui « *ne ramènent souvent que des corps inanimés* ». L'image 106 est l'une des plus frappantes dans la mesure où elle présente un corps flottant au cœur du générique de début d'émission. La mutilation, la désarticulation des corps et plus généralement leur posture/état, retracent une histoire, et constituent l'empreinte d'un procès que seules les images d'amateurs peuvent révéler.



Image 105	Image 106	Image 107
		
« ...les opérations d'hélicoptère ne ramenant souvent que des corps inanimés... »	Images du générique	« ... voilà à quoi ressemblent ces îles thaïlandaises, un mouvoir, sur des kilomètres de plages, où au milieu des débris, il y a des dizaines de corps à ramasser toujours abandonnés sur le sable... »
Fr2 261204 – 2 :40	Fr2 271204 - 00 :15	Fr2 281204 - 5 :12



Dans ce cas, l'image fonctionne comme une illustration synthétique des conséquences du raz de marée dont les chiffres explicités sur le bandeau rouge témoignent de l'ampleur de la catastrophe. Tel que nous l'avons noté plus haut, la présence d'un seul individu en gros plan est susceptible de créer une intimité avec le téléspectateur, mais dans le cas de cette image, le plan élargi et son cadrage central constituent une distanciation qui permet au corps émergé de s'inscrire dans un schéma perceptif moins dense, créant une focalisation et accentuant la surenchère visuelle, macabre de la situation. Il en est de même pour l'image 107, qui présente un cadavre au centre de l'écran, échoué sur le bord de la mer aux côtés de nombreux débris apportés par la marée. Le corps est emporté au même titre que n'importe quel objet ou matériel; en somme, il crée une rupture dans la structure axiologique susceptible d'incarner les séquences correspondantes, puisque c'est le reflet de notre propre condition d'existence qui semble alors émerger. Les valeurs accordées à l'enveloppe charnelle et à sa motricité, premières conditions visuelles de la manifestation de la *vitalité*, semblent être inhibées par les postures désarticulées dont le corps fait l'objet. Les commentaires (« ...aujourd'hui, voila à quoi ressemblent ces îles thaïlandaises, un mouroir, sur des kilomètres de plage, ou au milieu des débris, il y a des dizaines de corps à ramasser toujours abandonnés sur le sable... ») insistent sur la désolation régnant au sein des côtes asiatique après le passage de la vague et le mouroir qualifie négativement, sans retenue les îles touristiques. Le mouroir étant attribué à une institution accueillant les mourants, l'utilisation d'un tel terme (ostensiblement chargé par le sème mort) pour désigner l'état des côtes thaïlandaises permet d'insister sur l'intensité de la catastrophe à travers l'idée de multiplicité des personnes concernées par la mort. En effet, au sein de l'espace représenté, qui est un espace ouvert et indéfini, est mise en scène une « fin de vie », qui se déploie au grand jour.

- *Des corps fragiles*

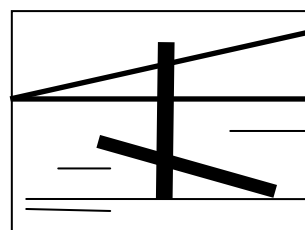
Face à la signification du terme mouroir, une rupture sémantique intervient lorsque les images 108 et 109 sont diffusées et qu'elles révèlent des victimes de jeune âge. Conformément à ce que nous venons d'aborder, les côtes asiatiques se transforment en espace où la mort semble n'épargner directement ou indirectement personne, et en ce sens, l'impartialité du désastre est accentuée par la présence d'enfants inanimés.

Image 108	Image 109
	
« ...cette petite fille n'a pas survécu... »	« ... comme toujours dans les catastrophes naturelles majeures, les plus pauvres sont les plus touchés... beaucoup d'enfants et de bébés sont mort noyés dans les bras de leurs parents qui essayaient de les sauver...»
Fr2 261204 - 6 :49	Fr2 261204 - 11 :12

Ces images ne sont pas pathémiques en soi, c'est leur relation avec ce qui prévaut en nous (sur le fond d'une éthique plus ou moins universelle) qui crée l'effet émotionnel, et comme le souligne Aristote dans sa rhétorique, les femmes, les personnes âgées, constituent par convention sociale et culturelle les sujets les plus fragiles, sont celles que nous protégeons (que nous jugeons, selon les valeurs de la morale en vigueur au sein des cultures concernées : les enfants puisqu'ils symbolisent le nouveau, l'innocence, le futur et par conséquent notre *subsistance* ; les personnes âgées par respect du passé de leur participation au monde et de leur *existence*; les femmes qui incarnent l'essence même du passage de *l'existence* à la *subsistance humaine*) et qui semblent être les plus à même de susciter l'émotion chez le téléspectateur. Ces images d'enfants font donc état d'une rupture dans le déroulement « normal » des choses, ceux qui ont perdu la vie étant injustement au début de celle-ci. L'image 109 est particulièrement représentative du fondement rhétorique dans la mesure où elle présente un enfant inanimé dans les bras d'un adulte, dont la relation de parenté ne nous est pas explicitée mais que nous pouvons imaginer par combinaison logique, d'autant que les commentaires semblent nous diriger dans ce sens (« ... comme toujours dans les catastrophes naturelles majeures, les plus pauvres sont les plus touchés... beaucoup d'enfants et de bébés sont morts noyés dans les bras de leurs parents qui essayaient de les sauver...»). Si nous analysons cette image d'un point de vue iconique, nous pouvons extraire quelques informations importantes susceptibles de favoriser un effet de synthèse sur l'ampleur de la catastrophe et ses conséquences : tel un doigt invisible pointé sur les personnages, cela nous indique ce envers quoi nous devons porter notre attention, c'est-à-dire ce que nous devons ressentir. En somme, les commentaires qui insistent sur les victimes de la catastrophe et qui rappellent que les plus vulnérables sont touchés en premier (images 104), ne font que répéter le contenu de

l'image. L'image de l'adulte qui se dresse au centre de l'écran, le corps à moitié submergé par l'eau, nous offre un certain nombre d'informations ; elle nous indique l'ampleur du désastre par la combinaison de la hauteur de l'eau et de la présence des débris du second plan que nous identifions comme appartenant au toit d'une maison. L'adulte, et l'enfant qu'il porte dans ses bras, dominent le centre de l'espace écranique et forment un syncrétisme dans la mesure où la relation de parenté permet de les fondre au sein d'une même mécanique de victimisation, manifestant les conséquences apparentes de la catastrophe. En ce sens, le père, comme tous les pères de la zone touchée, est victime directe ou indirecte. Dans cette image, la posture du corps de l'adulte est isolée et met en exergue celle de l'enfant qu'il porte : le cadrage frontal et central de la scène témoigne de l'importance de la catastrophe et attire l'attention. Cette singularité qui contraste avec le reste de la strate iconique, présente l'homme en héros, au sens littéraire, doté de connotations euphoriques moralisantes, dans la mesure où sa posture narrative (portant et sortant l'enfant de l'eau) témoigne d'une compétence qu'il a réalisée, étant lui-même entièrement intégré au schéma dysphorique de la vague. En somme il symbolise le courage, la bravoure et témoigne de la lutte pour la survie, attestant *de facto* une situation extrême à travers le corps allongé inanimé de l'enfant, représentatif du caractère meurtrier de la vague. D'un point de vue des vecteurs visuels, le couple, produit d'une synchrèse, se présente sous une forme croisée mettant en avant une opposition entre la vie, constituée par le mouvement et la position verticale des hommes, et la mort, configurée par les positions horizontales des cadavres étendus, des objets emportés par la catastrophe. La verticalité de la vitalité de l'adulte et l'horizontalité de l'enfant inanimé s'opposent, tout comme l'horizontalité de tous les éléments tombés, dévastés et emportés par le passage de la vague. Ci-dessous sont représentées les lignes de forces présentes dans l'image à travers lesquelles l'homme debout crée une rupture avec le chaos résultant du passage de la vague. L'homme est en cela singulier et cette présence est susceptible de focaliser l'attention sur sa posture, qui contraste avec toute la structure horizontale de la strate audiovisuelle et qui révèle la mort, causée par le passage du tsunami. En cela l'eau est dépositaire d'une valeur de type « faucheuse » ; elle incarne paradoxalement la mort alors qu'elle paraît vivante - puisqu'elle est mouvante - et considérée comme source de la vie par le symbolisme traditionnel.

**Images 110 et 111 :**






Cette image apparaît également au sein du générique de fin de la première émission de la chaîne RTP. Accompagnée d'une musique au piano, l'image est projetée sur l'écran géant qui se dresse derrière le présentateur, à travers le mouvement combiné d'un *zoom in* et d'un panoramique. Habituellement dénué de mise en scène musicale, le journal télévisé portugais clôt son édition avec une mise en scène pathémique. L'utilisation d'un tel dispositif explique les compétences qu'une telle image est susceptible de détenir. Accompagnée de la musique que nous qualifions de triste, l'image nous informe sur la catastrophe en résumant, par un effet qui serait de l'ordre de la synecdoque, les conséquences du raz de marée, et en réduisant visuellement le nombre de victimes à deux personnes, victimes directes et indirectes, alors qu'au sein du monde événementiel, on ne compte plus le nombre de victimes «... *beaucoup d'enfants et de bébés sont mort noyés dans les bras de leurs parents qui essayaient de les sauver...*». Puisque c'est à la fin de l'édition, au sein même du générique, ce dispositif pathémique correspond à une conclusion, qui comporterait les informations synthétiques nécessaires à retenir. Il nous indique en effet que nous devons nous émouvoir, mais également ce sur quoi nous devons focaliser notre attention, dans la mesure où la monstration (propre au journal télévisé) dont la mécanique se manifeste comme un doigt pointé vers le contenu, est ici conjugué à la force pathémique portée par les deux corps. Alors que le personnage portant l'enfant inanimé renvoie, à travers sa posture émergente, à des compétences réalisées, lui donnant la possibilité de sortir indemne, celui qu'il porte ne dispose pas des réquisits nécessaires à la survie. En cela, c'est l'enfant, plus que l'adulte, qui semble constituer l'objet sur lequel l'image se focalise, à travers son « *ne pas pouvoir* » qui manifeste sa fragilité, d'autant que l'adulte est également caractérisé par un « *ne pas pouvoir* » (sauver l'enfant) qui souligne la posture dysphorique dans laquelle ces deux personnages sont plongés et qui remplissent l'espace écranique. La catastrophe paraît en cela hors de portée d'une quelconque rationalité. Seule la disposition au sein de l'espace topologique permet de réaliser les compétences *ad hoc* évitant la sanction négative ultime, et de déclencher la survie. Le hasard et tout ce qu'il représente semble donc être le seul coupable, soulevant les valeurs accordées aux plus fragiles et intensifiant le caractère pathémique de l'événement, notamment à travers les commentaires de l'image «...*comme toujours dans les catastrophes naturelles majeures, les plus pauvres sont les plus touchés...* ». L'effroi est d'autant plus tangible que la focalisation visuelle est conjuguée à une focalisation en

mouvement au sein du studio (zoom et panoramique), créant un vecteur par lequel le regard est dirigé, attirant l'émotion au cœur du sens.

### 2.1.3) Vitalité et fatalité : figures pragmatiques



#### 2.1.3.1) De la paralysie à l'entraide

Les blessés montrés à l'écran sont quant à eux exclusivement des touristes occidentaux dont les postures témoignent du courage, de la bravoure et de la détermination dont ils font preuve afin de sauver d'autres personnages pris au piège dans les décombres mais également pour évacuer les nombreux corps inanimés. Au sein des images 112, 113 et 114, les plans représentent par le verbal et par la strate iconique des touristes occidentaux qui s'entraident (« ...les touristes s'entraident pour porter secours aux blessés, en attendant une évacuation par hélicoptère... »). Dès lors se crée une opposition entre deux mondes qui peut se décliner par celui des autochtones, dominé par la morbidité et la mort, et celui des touristes, dominé par la survie, l'héroïsme, mais dont les traces de mutilations sont repérables.

Image 112	Image 113	Image 114
		
	« ...les touristes s'entraident pour porter secours aux blessés, en attendant une évacuation par hélicoptère... »	
Fr2 261204 - 6 :12	Fr2 261204 - 6 :22	

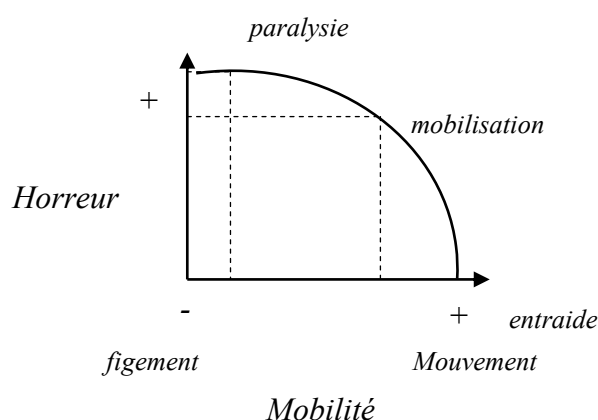
Au milieu d'un décor chaotique, les personnages « touristes » se distinguent par leur mouvement et leur regroupement ; témoignage de l'aide qu'ils apportent. Alors que les commentaires de l'image 109, (p.273) nous informent que dans cette catastrophe comme dans toutes les catastrophes naturelles de grande ampleur, ce sont les pauvres et les plus vulnérables qui sont touchés les premiers, en illustrant leur propos par des images de cadavres des autochtones, les commentaires de l'image 116 (page suivante) précisent que les touristes sont également les premiers à être victimes d'un tel déluge (« ...les vagues géantes ont surpris tout le monde, à commencer par les vacanciers sur la plage... »). L'image 117 (page suivante) appuie cette proposition dans la mesure où elle montre une victime que nous pouvons qualifier de touriste car elle en porte les signes ostentatoires. Excessivement forte, cette image trace le parcours de la mort d'un individu dont les caractéristiques vestimentaires (sa tenue de baigneur) sont identiques ou comparables à

celles des pratiques occidentales ; cet ancrage ethnocentrique serait susceptible d'intensifier l'énergie pathémique (de l'horreur puisque nous sommes dans la représentation de la morbidité et donc à l'exact opposé de tout ce qui constitue l'inclination) dans la mesure où les signes identifiables et constitutifs de nos cultures sont susceptibles de créer un effet de proximité entre le téléspectateur et l'événement<sup>355</sup>.

Image 115	Image 116
	
« ...ils ont l'air de naufragés, mais ces touristes échoués sur la plage ne sont tombés d'aucun bateau... »	« ...A Phuket jusqu'ici paradis pour occidentaux, les vagues géantes ont surpris tout le monde, à commencer par les vacanciers sur la plage... »
Fr2 261204 - 6 :06	Fr2 261204 - 4 :35

D'un point de vue tensif, suivant les traits sémantiques caractéristiques des séquences visualisées ci-dessous qui émanent du champ de présence sensible, nous pouvons distinguer un axe constitué par une échelle graduelle de l'énergie accordée à la représentation horrifique des corps, ainsi qu'une mesure extensive susceptible de déployer l'activité des actants. Cette articulation nous permet d'observer le rayonnement des traits caractéristiques des comportements actantiels face à l'horreur.

*Schéma tensif n°6 : figures de l'action*



Nous pouvons distinguer trois postures engageant soit un blocage, c'est à dire une *paralysie* lorsque les images nous dévoilent les personnages pleurant, se lamentant sur le

<sup>355</sup> Cf. la notion d'ethnocentrisme p. 209

sort des autres autochtones immobiles étendus inanimés sur le sol, soit la *mobilisation* des autochtones déplaçant les corps dans des fausses communes, ou encore les touristes en action, qui *s'entraident*. Le schéma ci-dessus représente la gradualité témoignée par l'organisation sémantique des séquences analysées et distingue deux champs. L'un intensif qui présente l'émotion tonique des actants plongés dans une scène funèbre, à travers les cris et les pleurs relatifs aux nombreux corps étendus qui manifestent la douleur mentale extrême. Cet axe prend en charge l'horreur capable de provoquer des postures de blocage, et de figement. L'autre principalement constitué par une scène relative aux plages touristiques dans lesquelles évoluent les personnages occidentaux en pleine action, décrit une dimension passionnelle qui engage *l'agir* comme réponse à une situation qui ne présente que des personnages blessés parmi les décombres. En ce sens, au sein de notre corpus, les figures de l'horreur s'opposent à celles de l'assistance, l'une n'étant pourtant pas en symétrie (contraire ou opposée) avec l'autre. En effet l'horreur est un état que nous pouvons situer au-delà de la peur, elle conjugue à la fois une force extrême de refus caractérisé d'un point de vue modal du sujet par un *ne pas vouloir*, ainsi qu'un mouvement d'éloignement, de rejet ou de blocage (*ne pas faire*) envers l'objet vers lequel le sujet tend et est amené à éprouver l'émotion. Alors que l'assistance, qui n'est pas une passion, mais qui est guidée par elle (la compassion ou la pitié), pourrait se définir comme un mouvement envers l'autre, une participation au devenir de l'autre par le biais d'affects compatissants. En ce sens, le mouvement vers autrui semble isoler et opposer chacune de ces représentations, l'une atone, brève, retenue et résolument dysphorique (cris, pleurs) ; l'autre expansive, tournée vers le continuum du monde, semble vouloir briser le sillon dysphorique et rétablir l'ordre au sein de la scène événementielle.

### ***2.1.3.2) Conclusion : Survie et sur-mort***

À travers les différentes images des corps au sein de la scène événementielle, nous pouvons distinguer plusieurs niveaux sémantiques distribués sur deux axes principaux, l'un thymique qui concerne l'acmé d'une situation qui dépasse l'entendement, mettant en scène la mort et tout ce qui est susceptible d'exciter les affects, l'autre pragmatique qui témoigne de l'entraide et de l'élan de solidarité réalisés au sein de la scène. Dans le tableau suivant, nous avons répertorié les différents éléments caractéristiques constitutifs de cette double structuration des corps au sein de l'information d'urgence. L'intérêt d'une représentation axiale consiste à mettre en avant la symétrie entre les deux structures sémiotiques des corps

afin d'observer qu'autour d'un même événement, voire d'une même scène événementielle, se déclinent deux pans distincts sur lesquels se dressent deux isotopies, la première articulée autour de l'omniprésence de la mort, la seconde autour de l'effervescence de la vie.

Tableau n° 3 : Les catégories sémantiques de la vitalité/mortalité

Catégories sémiotiques	Catégories sémantiques	
<i>Actants</i>	Autochtones	Touristes
<i>Figures dominantes</i>	Macabre	Espoir
<i>Figures particulières</i>	Victimes/cadavres	Héros/Mutilation
<i>Termes génériques</i>	Mort	Vie
<i>Termes particuliers</i>	« Sur-mort », excès	Survie
<i>Ampleur</i>	Démeseure	Mesure
<i>Dimension sémiotique</i>	Passion/thymique	Action/pragmatique
<i>Topique des affects</i>	Horreur	Assistance
Effets de sens susceptibles	Moteur pathémique, intensifie le degré d'importance accordée à la catastrophe.	Ancrage ethnocentrique, inclusion du socle éthique sur lequel reposera le concept d'urgence.

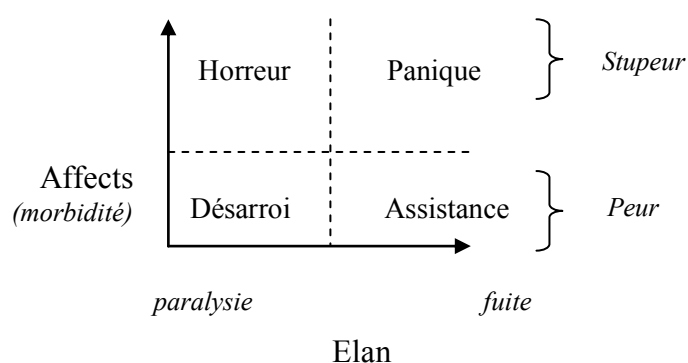
Nous pouvons distinguer ces deux axes selon qu'ils constituent des images se rapportant aux touristes ou aux autochtones, avec pour chacun, une structure sémiotique et un schéma passionnel très différents. Les images relatives aux touristes relaient l'information de la catastrophe à travers un parcours pragmatique du sens, dans la mesure où le micro récit qu'elles créent est majoritairement constitué par la compétence des sujets qui se meuvent les uns en direction des autres, afin d'apporter assistance mutuelle. Pour un tel schéma narratif d'aide, les actants bénéficiaires sont constitués par les victimes alors sous les décombres, mais peuvent également être constitués par les sujets du *faire*, si une récompense cognitive positive leur est attribuée (de l'ordre du héros, salvateur) dès lors que les images dévoilent leur posture de secours. Néanmoins, cette posture de héros salvateur se manifeste si les figures d'aide créées par leur immersion au sein même de la scène événementielle entrent en résonnance avec les figures dressées par les pratiques morales et éthiques en vigueur au sein des schèmes culturels signifiants de nos sociétés. En effet, à travers les images des actants touristes en exercice, la compétence requise pour réussir le programme d'aide se révèle accessible en synergie, par conséquent elle témoigne de la nécessité d'une prise en charge commune, d'une solidarité qui « va de soi ». En dissimulant la dimension cognitive, l'existence des sujets devient tributaire du *faire* des actants, *faire* qui doit sa véhémence aux comportements somatiques signifiants constitutifs



des figures du secouriste, viables dans les cultures appartenant au cercle de diffusion du journal d'information. Les images dominées par les touristes sont également le lieu de la *mesure* car se met en place un mouvement ordonnancé (en synergie) d'entraide au sein du chaos provoqué par le passage de la vague, mettant en scène le jaillissement de la vie, l'espoir de la subsistance et par conséquent la légitimité d'une telle prise en charge commune. Les touristes, apparemment les premières victimes, sont dévoilés aux abords de la plage, blessés physiquement (on montre les marques), et dans cette victimisation quantifiable, ils paraissent abasourdis, dans un mouvement atone d'affect, sans pleurs, sans cris, sans larmes ; seul l'élan d'entraide semble constituer une réponse pragmatique et leur conférer un statut de héros, au sens narratif du terme. Alors qu'au contraire, les images dominées par les autochtones dénotent les réponses passionnées (et toniques) des actants, selon les codes somatiques relatifs à un haut degré d'émotivité : mouvements brefs, en éclats (les sanglots). Ils sont placés au rang de victimes directes (morts) ou indirectes (les proches), et constituent les piliers d'une topique de l'horreur où la morbidité ostentatoire des cadavres alignés tels des objets témoigne de la lourdeur de l'événement. Alors que c'est la vie et le jaillissement de l'espoir qui semblent dominer les images des touristes ; dans le cadre des autochtones, c'est la mort qui paraît régir l'ensemble du parcours passionnel du sens. Bien que le nombre croissant de victimes témoigne de l'ampleur de la catastrophe, les commentaires étayent la démesure et l'excès d'une situation qui dépasse l'entendement. Cette surexposition de la mort (par le nombre et les images) crée une situation qui bloque tout mouvement, tout élan mais accentue la manifestation sommative de l'émotion. Dans le schéma page suivante, nous proposons de placer les différents parcours sémantiques au sein d'une structure tensive, dans laquelle le signifiant peut se représenter graduellement sur un axe des ordonnées, constitué par la représentation somatique des affects, plus ou moins tonique, chargée en intensité. Cet axe permet de mettre en valeur la relation perceptible qu'entretient le sujet-télespectateur avec le sujet passionné et ses affects. Dans le cadre des images analysées, les autochtones dominent l'axe supérieur consacré à l'intensité des affects mobilisés. En ce sens, la présence de leur émotivité se présente sous le mode violent de la tonicité, et dans le cas d'une telle catastrophe, la place accordée au macabre et au morbide permet de constituer une topique de l'horreur qui peut se positionner, dans notre schéma (**ci-dessous**) vers le bord supérieur de l'axe des affects mais vers le côté inférieur de l'axe des signifiés, de l'élan, puisque c'est le blocage et le repli qui semblent caractériser ce parcours passionnel du sens. En somme, l'approche dynamique et non linéaire (par une analyse séquencée qui suivrait une

linéarité syntagmatique de l'énoncé audiovisuel) permet d'appréhender la représentation des émotions d'un point de vue des réseaux sémantiques : le sens qui en résulte n'est pas exclusivement de l'émotion, c'est l'émotion qui a du sens. En cela, les différentes images consacrées aux autochtones dévoilent une position opposée par rapport aux images relatives aux touristes occidentaux qui construisent une posture de mouvement, confortant la notion d'ancrage ethnocentrique fondamental de l'information d'urgence. Car en effet, si l'urgence peut se caractériser par le paroxysme qu'elle induit dans le champ de la perception, et qui constitue son socle tensif (l'importance de l'événement), l'ancrage ethnocentrique permet de lui conférer une direction, un intérêt social. Et dans le cadre des images citées plus haut, la monstration des touristes et de leur posture (d'entraide et de héros) valide le *devoir faire* dont il est question au sein de la scène événementielle. Puisque l'excès de la mort engage un repli sur soi, la *sur-vie*, au contraire, encourage l'élan et décrit le besoin d'action à travers des actants « intimes » dont les compétences communes montrent l'exemple.

*Schéma tensif n°7 : passions dysphoriques*



## 2.2) Niveau spatial : du paradis à l'enfer

Après avoir décrit les différentes modalités par lesquelles la représentation des corps se construit au sein de l'information télévisée et avoir souligné la particularité de cette structuration dans le cadre de l'information d'urgence, nous allons mener un diagnostic pathémique émanant de la représentation de la zone géographique. Si les corps, comme nous venons de le préciser dans le chapitre précédent, se manifestent par la force, c'est-à-dire par un degré d'intensité compte tenu de la charge pathémique qu'ils portent, les images relatives aux espaces géographiques permettront de dessiner un « monde vecteur », c'est-à-dire une structure spatio-temporelle qui aurait comme principe de souligner les

valeurs dysphoriques de la catastrophe tout en les rapprochant de l'instance de réception. Les personnages évoluent au sein d'une scène décrite comme un monde dévasté, chaotique, proche de l'enfer alors qu'en réalité, c'est un lieu qui est souvent décrit comme paradisiaque et qui fait l'objet d'une pratique ayant pour ultime but le plaisir. Le passage du « paradis », à « l'état actuel » est marqué par une opposition frappante entre euphories et dysphories, où l'Eden et toutes les valeurs positives qui s'y rapportent sont contrebalancés par une représentation chaotique et infernale des espaces.

## 2.2.1) Isotopies euphoriques

L'idéologie du tourisme est intrinsèquement liée au déploiement des énergies pathémiques, puisqu'elle fait appel à un certain code du bonheur, du plaisir, de la plaisance et du ravissement, bâti sur une assiette euphorique, voire cathartique<sup>356</sup>. Au sein de la catastrophe, les valeurs inhérentes aux systèmes doxiques du « paradis touristique » semblent exploser en dépit du rabattement d'un axe sémantique de la mort/morbidité sur celui de la vie/survie.

FR2 26/12/04 – 00 :14	FR2 27/12/04 – 09:47
« ...Le nombre de victimes dépasserait les 10000 morts et parmi les victimes, des touristes aussi qui séjournaient dans <u>ces quelques îles paradisiaques...</u> »	« Direction maintenant la Thaïlande et ce qui était encore il y a quelques jours <u>une île de rêve</u> , Phuket, <u>une destination paradisiaque pour touristes en mal de soleil</u> , ... »

D'un point de vue de la phorie, c'est donc une rupture qui semble faire jaillir les valeurs, déployant le jugement axiologique et libérant les tensions extrêmes enfouies entre une pratique du bien-être, et l'action létale du désastre, entre un *faire* positif, et un *subir* négatif, entre la jouissance de l'être, et la souffrance de la fatalité. En somme, une fissure s'est installée entre deux univers, *l'avant* et *l'après*, chacun analysé sous une forme hautement chargée en intensité, soulignant leur antagonisme. L'avant et l'après de la catastrophe du tsunami est en ce sens évoqué au sein du journal d'information télévisé de manière à insister sur le caractère important de l'événement mais également afin de réduire les distances pouvant exister entre les zones géographiques concernées et les téléspectateurs, créant un effet d'intimité et d'intérêt particulier. Ce point nous paraît important dans la mesure où il souligne l'ancrage ethnocentrique que nous avons

<sup>356</sup> Nous partons en effet du principe que les zones géographiques dévastées par le tsunami dévoilées par les images et les commentaires correspondent aux canons esthétiques de la beauté, qu'elles engagent la contemplation au cœur du processus signifiant, d'un point de vue visuel, elles représentent le paradis sur terre.

exprimé<sup>357</sup> et qui se charge de soustraire de la distance (et de « l'étrangeté ») à l'exotisme. Des isotopies clairement dessinées au fil des séquences du journal télévisé constituent la mesure axiologique de ce qui a été perdu. La comparaison de *l'avant* et *l'après*, du décor paradisiaque au chaos le plus frappant, permet de mettre en perspective l'ampleur de l'événement et la force de l'objet dévastateur. La principale isotopie décrite par les images et les commentaires relatifs à la zone géographique peut être relevée en termes idéologiques par une série de sèmes afférents<sup>358</sup>, à une culture occidentale du tourisme. En ce sens, ce n'est pas exclusivement la pratique qui tracerait en totalité le discours propre au tourisme, mais également l'idéologie, laquelle favoriserait l'image paradisiaque. La construction de ce paradis n'est toutefois possible que par la bonne *viabilité* des signes produits au sein du cercle culturel du tourisme. Il est donc élitiste et semble viable pour le touriste occidental<sup>359</sup>, comme le souligne à plusieurs reprises l'instance énonciative représentée par la présentatrice ou la voix *off* du journaliste reporter : *îles paradisiaques, paradis pour touristes occidentaux, destination paradisiaque...* Ce monde représenté emprunte certains traits sémantiques à l'iconographie de l'Eden que les cultures ont façonné, et en conjuguant les catégories du merveilleux, de la plénitude, du bien-être, de la beauté, de la pureté et de la clarté, il cristallise un espace de valeurs euphoriques extraordinairement intenses. Nous allons observer dans quelles circonstances cette particularité de la splendeur se constitue, et quelles sont les valeurs qui la composent. Cette phorie inhérente au paradis et qui se présente sous une forme extrême semble être gérée par trois dimensions axiologiques constitutives du caractère singulier d'un tel univers touristique, singularité aux acceptions idéales et culturalisées d'un l'Eden, qui n'a de sens (en tant que catégorie sémantiques) que dans la mesure où il tient lieu d'une pratique hédoniste.

### 2.2.1.1) *La beauté/richesse*

La première grandeur qui garantit la splendeur d'un tel espace est conquise par la description de la beauté, de l'esthétisation positive et idéale d'une zone où se manifeste la pureté visuelle. Dans cet espace menant presque à la catharsis, la strate verbale convoque le visuel, la strate iconique étant *de facto* illustrative et constituant des *images-thèmes*. La beauté ici résulte de l'entrain des valences intensives de pureté et d'extensité de rareté dont



---

<sup>357</sup> Cf, p.209

<sup>358</sup> De l'ordre de normes socialisées, ou idiolectales selon une réflexion de Sémir Badir à propos de la sémantique interprétative de François Rastier. In, *Travaux de linguistique*, 1999, n°38, p. 7-27

<sup>359</sup> Rien n'indique dans le discours, que les zones concernées sont des paradis pour les autochtones

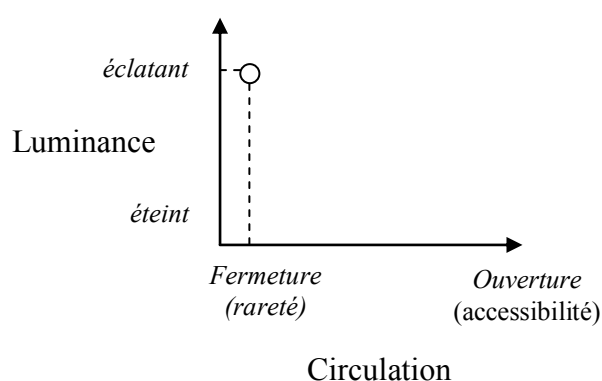
les principales lignes sémantiques semblent être caractérisées par la métaphore de la perle. Cette esthétique particulière polarisant positivement la phorie est constituée par la brillance et l'éclat, qui définissent la richesse d'un joyau (en termes de quantité de lumière projetée) et qui sont ainsi les positions dominantes d'un axe relevant directement de l'affect, dans la mesure d'une analogie entre l'espace géographique et un joyau.

Image 117	Image 118	Image 119
		
<p>« ... Phuket <u>la perle du sud de la Thaïlande</u> a perdu beaucoup de <u>son éclat</u>, la faute au raz de marée meurtrier, au dire des témoins, des murs d'eau de 10 mètres de hauteur qui ont déferlé sur l'île... »</p>		<p>« ... A Phuket jusqu'ici <u>paradis pour touristes occidentaux</u> les vagues géantes ont surpris tout le monde à commencer par les vacanciers sur la plage... »</p>
FR2 26/12/04 – 04:03		FR2 26/12/04 – 04:43

A plusieurs reprises, l'instance médiatique compare les îles thaïlandaises à une perle ou un joyau et précise qu'elles ont perdu beaucoup de leur éclat. D'un point de vue iconique, le bleu translucide de la mer, la blancheur du sable et la lumière éclatante du soleil peuvent être considérés comme des éléments saillants apportant les sèmes relatifs à la transparence, à la clarté, voire la pureté. D'un point de vue visuel, ces tonalités ne laissent entrevoir que la douceur des couleurs, et nous informe sur la pureté des lieux, dans la mesure où le symbolisme positiviste de la pureté viable au sein de nos cultures favorise la limpidité et la clarté, alors que l'obscurité, le manque de lumière coïnciderait avec les ténèbres. Le déploiement de cette pureté de la zone géographique ne prend son élan au sein du champ de présence qu'à travers sa circulation parmi une restriction, car elle n'est viable qu'au sein d'une sphère culturelle de référence, ici considérée comme les touristes occidentaux. Cet espace fermé correspond à la définition commune de la valeur des objets, car plus un objet est rare, plus il acquiert de valeur pécuniaire. Les commentaires (page suivante) précisent bien que l'espace est très prisé par les touristes occidentaux. L'utilisation du verbe « priser » crée implicitement le procès d'enchérissement envers un espace estimé et valorisé. L'exotisme d'un tel lieu participe ostensiblement à l'élaboration d'une mise en valeur positive à travers son éloignement, son isolation, qui suggère sa difficulté d'accès et donc son exclusivité. Selon les commentaires, les touristes vont y

chercher soleil et dépaysement : la valorisation de l'espace passe également par un processus de recherche de la part des actants touristes, ils sont donc modalisés par un vouloir qui détermine le soleil et l'exotisme comme fondements de la préciosité : « ...*Cette région du monde est très prisée par les touristes occidentaux qui, en cette période de l'année, vont y chercher soleil et dépaysement...*». La beauté est ici à considérer en termes à la fois quantitatifs (rareté), et qualitatifs, que nous souhaitons exprimer par le terme général de luminance afin de souligner l'aspect lumineux du soleil mais également l'intensité de sa brillance. La singularité de cet espace géographique est d'ailleurs soulignée par une évocation intertextuelle, lorsque la présentatrice insiste sur le fait que des productions cinématographiques (connues alors à l'époque de la diffusion du journal télévisé) ont vu le jour au sein même de ces îles, et que tel est le cas du film « La Plage ». En ce sens, les éléments visuels et verbaux qui représentent les îles thaïlandaises semblent accéder au champ de présence à travers ces deux axes graduels. L'hyperbole paradisiaque est en ce sens cristallisée dans une esthétique symbolique de l'espace. Les touristes sont l'instance *ad hoc*, permettant d'octroyer la valeur à l'espace qui se présente comme un trésor à conquérir. La brillance et l'éclat du soleil, mais également l'exotisme et la rareté des lieux reflètent la beauté du paysage

*Schéma tensif n°8 : hyperbole paradisiaque*



Dans le schéma ci-dessus, nous avons représenté sur l'axe des ordonnées l'intensité de la source lumineuse, qui n'est pas la source originelle mais bien la qualification d'un tel espace, qui au sein de notre corpus se manifeste sous une forme tonique. En cela les îles ne sont pas comparées, mais constituent des bijoux, des trésors remarquables par leur exotisme, leur aspect pittoresque, et leur isolement (fermeture) qui sous-entend la pureté ou l'absence de modification. L'axe des abscisses reflète le déploiement des valences relatives à la splendeur selon que celle-ci est accessible, exotique, rare ou non... En ce sens, la fermeture indiquerait la particularité (selon la modalité d'un *ne pas pouvoir*) alors qu'à

l'inverse l'ouverture engagerait la communauté (un *pouvoir*). Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'à travers l'ancrage des éléments sémiotiques (iconiques et verbaux) relatifs au tourisme occidental, le paradis devient *pour* occidentaux, c'est-à-dire un espace élitiste, clos, un lieu d'isolement ou de privilège. Les commentaires suivants mettent en avant l'espace géographique concerné par le tsunami comme un haut lieu du tourisme mondial, c'est-à-dire notable pour une communauté touristique hétérogène (tourisme mondial). Cet « élitisme » permet de réduire la distance virtuelle (d'intimité) séparant le téléspectateur et l'espace concerné. Il est bien précisé dans le discours verbal que le bord des plages est le lieu où se concentrent les hôtels et les bungalows, ils constituent donc les limites du monde touristique. L'axe virtuel horizontal qui pourrait prendre forme à l'extrémité de la circulation, c'est-à-dire du déploiement des valences de luminance, serait à considérer comme l'axe de ce qui est proche de nous, connu et sans valeurs de particularité puisque ces dernières sont en libre circulation. En termes esthétiques, elles peuvent néanmoins se décliner positivement ou négativement selon un schème différent de celui constituant le paradis et qui pourrait se révéler par exemple dans la mise en valeur du terroir (espace accessible et commun qui se présenterait en éclat) ou au contraire le blâme d'un espace contraignant.



FR2 26/12/04 – 03 :33

« ...Cette région du monde est très prisée par les touristes occidentaux qui, en cette période de l'année, vont y chercher soleil et dépaysement. Haut lieu de ce tourisme mondial, le sud de la Thaïlande et ses îles paradisiaques, comme Phuket ou à côté Phi Phi, sites enchanteurs où plusieurs films dont le plus récent La plage ont été tournés, mais ce matin le long de la plage justement où se trouvent la plupart des bungalows et les complexes hôteliers, ce sont les touristes qui assuraient les premiers secours, selon les autorités au moins 200 étrangers auraient trouvé la mort... »

### **2.2.1.2) La rêverie**

La deuxième grandeur qui caractérise les espaces paradisiaques est régie par une structure sémique autour de la *rêverie*, afférente dans la mesure où les traits sémantiques résultent d'une viabilité au sein des sphères sociales et culturelles. C'est la dimension fictive qui semble régir l'articulation des sèmes du discours télévisuel, car des promenades intertextuelles sont nécessaires pour pouvoir assurer la cohérence sémantique des figures utilisées. L'inférence suggérée relevant du récit aventurier - puisque Robinson Crusoé est clairement identifié - permet de souligner un axe de la solitude, esquissé par les connaissances préalables (globales) de l'histoire de Robinson, accentuant l'aspect isolé des îles touristiques, puis un axe de l'aventure, au sein duquel les touristes sont présentés comme des personnages échoués sur la plage, toujours inhérents à la fiction du naufragé.

Mais les commentaires ne manquent pas de diriger l'inférence et de permettre la transition avec la réalité, en précisant qu'ils ne sont tombés d'aucun bateau. L'image 120 relève avec les images 115 et 116 du même plan audiovisuel, il s'agit d'une alternance d'images sur un même verbal.

Image 120	Image 121
	
<p>« ...ils ont l'air de <u>naufragés</u>, mais ces touristes <u>échoués</u> sur la plage ne sont tombés d'aucun bateau. Leurs bungalows sont détruits depuis le passage meurtrier du tsunami. L'île de Phi Phi est un des <u>joyaux touristiques les plus visités du monde</u>, aujourd'hui c'est la désolation... »</p>	<p>« ..Une image de <u>paradis pour touristes à l'âme de Robinson</u> : les Maldives, <u>1200 îles minuscules sont comme des confettis sur l'océan indien</u>. Point culminant 3 mètres au-dessus de la mer, un mètre seulement pour Malé L'île capitale, alors voilà ce qu'est <u>devenue la carte postale</u> après le passage de la vague. Deux tiers de la ville inondés et l'état d'urgence décrété sur tout l'archipel. Aucun avion, aucun avion ne circule plus entre les îles. Certains touristes ont été surpris à l'heure du départ à l'aéroport... »</p>
FR2 26/12/04 – 06:09	FR2 26/12/04 – 11:50

Ce passage de la « fiction » à la « réalité » permet de dresser le décor des zones géographiques touchées par le raz de marée afin d'insister sur l'aspect exotique des mondes événementiels. Néanmoins, cette rupture entre les deux univers permet également d'emprunter l'énergie de l'improbable (la fausseté issue de la fiction) et de la distribuer au sein du réel, soulignant l'importance de l'événement et sa dimension spectaculaire. L'image du naufragé traduit le degré dramatique d'un tel événement à travers la rupture « inter-genre » qu'elle produit, une telle histoire ne peut *a priori* être que fictive, mais sa mise en « réalité » atteste de son aspect extraordinaire (« ...ils ont l'air de naufragés, mais ces touristes échoués sur la plage ne sont tombés d'aucun bateau », «...Une image de paradis pour touristes à l'âme de Robinson»). Au sein du même commentaire de la *voix off*, le paradis pour occidentaux, où les Maldives sont citées, est décrit comme une multitude d'îles minuscules comparées à des confettis ; la petitesse des îles et leur nombre marquent leur isolement, et s'accordent avec la catégorisation en paradis, et l'univers du naufragé. L'éloignement physique n'est ainsi pas le seul à déterminer le privilège, puisque la mise en nombre des îles et la comparaison avec les confettis constituent des images relativement explicites pour décrire cette organisation géographique particulière. (« ... : Les Maldives, 1200 îles minuscules sont comme des confettis sur l'océan indien. »). L'organisation particulière du discours télévisuel de l'information d'urgence semble représenter la plupart



des îles touristiques comme le lieu de la fantaisie. Puisqu'il s'agit de sites *enchanteurs*, la force et l'énergie du ravissement sont contenues au sein d'une topique de la magie où la zone géographique revêt un aspect surréel. Dès lors se crée une limite spatiale entre un « réel » et un « surréel », se joue une tension entre l'abordable et l'inaccessible, entre le proche et le lointain. La *carte postale* (commentaires de l'image 121) permet d'accentuer l'écart entre ces deux mondes, puisque c'est bien d'une distance dont elle fait preuve, même si ce trope est avant tout utilisé pour intensifier la beauté des lieux et pour dessiner les contours stéréotypés des plages de « rêves ». La *carte postale* est le fruit d'une pratique, et comme instance traçante du discours, celle-ci indique la distance entre deux mondes, l'un commun : celui dans lequel est inséré le récepteur, l'autre privilégié, au sein duquel se déploie une pléthore syncrétique de signes ayant trait, dans le cas du tourisme, à la splendeur des lieux<sup>360</sup>. Cette pratique a marqué, au fil du temps et au sein des sphères culturelles du tourisme (occidentales ou non), une forme perceptible de traits particulièrement redondants, issue de l'iconographie d'un tel support hybride mi-épistolaire, mi-photographique. En somme, le contact que nous avons au fil du temps avec l'objet carte postale permet de dessiner la silhouette stéréotypée (redondance apportée *in absentia* par la codification de l'usage d'une telle image) des îles touristiques de rêve. Cette métaphore *in absentia* agit comme un catalyseur iconique en projetant les termes saillants et pertinents de la structure sémique constitutifs d'une pratique, pour autant que le cadre du tourisme (de plage) occidental soit constitué par les valeurs que nous avons citées plus haut (pureté, clarté, couleurs douces...).

### 2.2.1.3) *Béatitude et bien-être*

Le dépaysement auquel fait référence la *voix off* permet également d'insister sur la distance (l'étrangéité) existant entre les deux mondes. Selon cette dernière, les touristes occidentaux sont allés chercher soleil et dépaysement dans cette zone géographique, réalisant de ce fait un embrayage spatial dans la mesure où elle démarque clairement une frontière, une limite entre un *ici* et un *ailleurs*. La commentatrice ajoute que les îles Thaïlandaises sont des destinations paradisiaques pour les touristes en *mal de soleil* ; *l'ailleurs* est en ce sens dessiné, mis en valeur par la dysphorie accordée à *l'ici*. Le manque, et plus précisément le dépassement d'un certain seuil alors défini comme le lieu de la douleur, semble caractériser les pays d'où proviennent les touristes occidentaux, alors

---

<sup>360</sup> Il est évident qu'une pratique du tourisme mérite d'être analysée en profondeur mais dans le cadre de cette recherche, nous sommes amenés à faire une concession et admettre connaître les axes principaux d'une telle sémiotique, afin de pouvoir avancer dans notre réflexion.

que *l'ailleurs* est considéré comme l'antidote à ce mal et ne semble pas avoir de limites. Le soleil semble matérialiser le poncif de l'exotisme du paradis touristique dans la mesure où il crée une distinction entre le monde des occidentaux et le monde exotique dans lequel le soleil semble omniprésent. Considéré comme l'objet de quête par les actants touristes (*ils vont y chercher soleil et dépaysement*), le soleil constitue une source vitale au rayonnement de l'existence. En cela, la troisième grandeur qui permet d'esquisser l'aspect paradisiaque des îles touchées par le tsunami est déterminée par la relation thymique, positive, créée entre les sujets touristes et leur propre être. En effet, c'est dans la mesure où l'espace est considéré comme le bien-être, comme une « élévation » de l'être, c'est-à-dire comme l'issue réparatrice d'un mal, qu'il adhère pleinement au statut positif de la phorie, constitué au sein du parcours de signification propre à la description du paradis touristique.



## 2.2.2) Isotopies dysphoriques : De l'enfer

Cette illustration du paradis sur terre émerge au sein d'un discours largement dominé par une description chaotique et « *infernale* » des lieux. L'événement s'inscrit dans un différentiel relativement conséquent des valeurs euphoriques et dysphoriques et se traduit, dans la représentation, par le passage du « paradis pour touristes » au « mouvoir » (qui peut se concevoir sous l'angle narratif comme une *perdition*). Cet écart axiologique des espaces géographiques dans lequel les sujets projettent leurs pas est à considérer comme une forte tension (au sens de différence de potentiels) éveillant la charge pathémique, fondamentalement nécessaire à l'élaboration de l'information d'urgence.


### 2.2.2.1) *Le paradis perdu*

Les images 122 et 123 nous offrent un aperçu de cette rupture puisque les commentaires expriment ostensiblement la double comparaison opérée entre l'avant et l'après événement. L'avant est caractérisé verbalement comme étant un paysage paradisiaque, mais c'est à travers l'image 123 qui lui est attribuée, que l'aspect paradisiaque se révèle prégnant, à travers des traits saillants, issus des sphères culturelles du tourisme. Le palmier, les bateaux et la mer constituent trois objets visés d'une pratique idéologiquement marquée par des valeurs hédonistes : bonheur, béatitude voire jouissance. La clarté de la prise de vue, la luminosité de la scène et l'éclat des tonalités bleutées s'ajoutent dans le cadre de la construction du bien-être en proposant la vue d'un monde non seulement exotique mais surtout « de niveau supérieur », dans la mesure où l'illumination appartient à une des catégories sémiques du paradis (ne dit-on pas qu'un être

illuminé ou éclairé accède à un niveau de savoir supérieur ?). Cette image permet également d'inscrire la vie au cœur du processus de signification en proposant par la présence de bateaux au premier plan et l'ombre du palmier, d'offrir les indices d'une pratique touristique en acte : les bateaux permettent d'installer les virtualités de la promenade de plaisance et les palmiers offrent un espace de repos, un abri. Ils élancent une structure virtuelle de mondes possibles mais qui, conjugués à l'image 122 (les deux images illustrent un même commentaire) déplorent leur *perdition*.

Image 122	Image 123
	
[...] Andaman et Nicobar, aujourd'hui transformés en enfer, mais connus jusqu'ici pour leurs paysages paradisiaques.	
FR2 29/12/04 – 20 :27	

En effet, l'image 122 crée le strict opposé par la catégorisation verbale de l'enfer, mais également par *l'image-monde*<sup>361</sup>, qui dévoile un espace de désolation, de destruction, de chaos, où ne se distingue aucune vie. L'image 121 étaye également l'opposition radicale dysphorie/euphorie. Les commentaires décrivent la morphologie de la zone touristique touchée par la catastrophe (elles sont comme des confettis), convoquent la beauté stéréotypée de la carte postale, mais décrivent parallèlement et dans la même séquence, l'état inverse, chaotique, dans lequel est plongée l'île touristique.

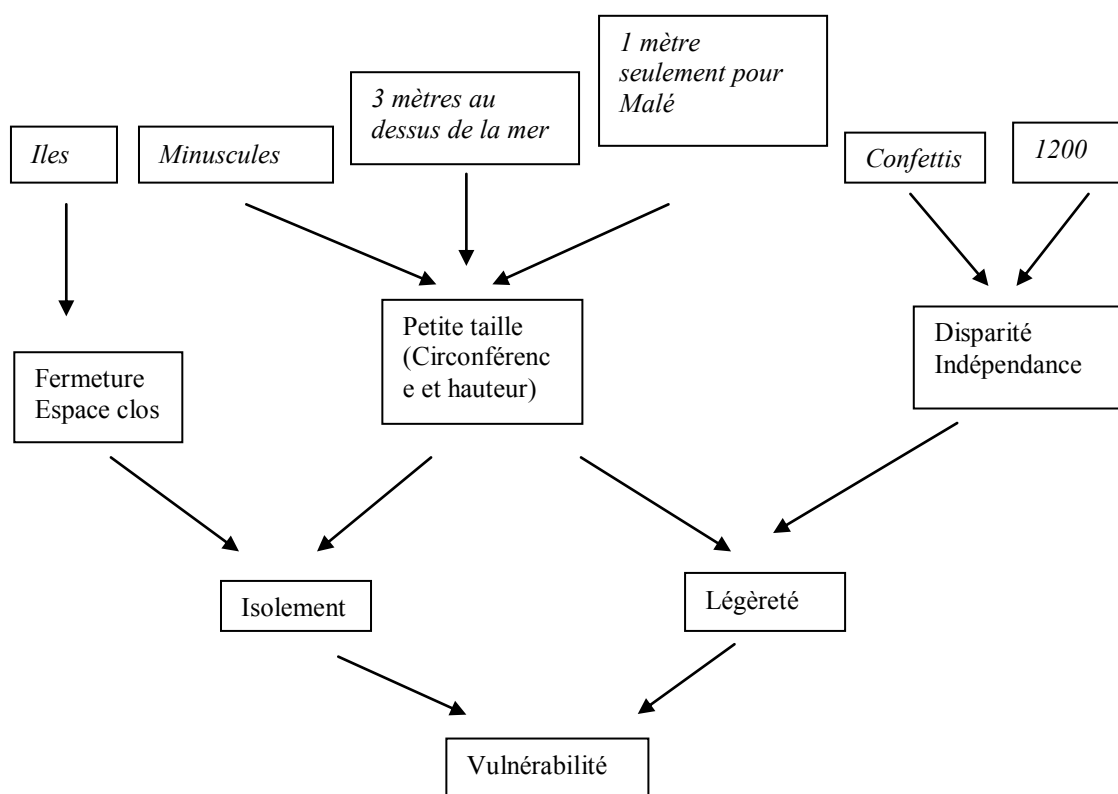
Image 121 (apparue p.287)	
	
« ..Une image de paradis pour touristes à l'âme de Robinson : Les Maldives, 1200 îles minuscules sont comme des confettis sur l'océan indien. Point culminant 3 mètres au dessus de la mer, un mètre seulement pour Malé l'île capitale, alors voilà ce qu'est devenue la carte postale après le passage de la vague. Deux tiers de la ville inondés et l'état d'urgence décrété sur tout l'archipel. Aucun avion, aucun bateau ne circule plus entre les îles. Certains touristes ont été surpris à l'heure du départ à l'aéroport... »	
FR2 26/12/04 – 11:50	

<sup>361</sup> Cf. L'image monde p. 123

La préposition *voilà*, qui a une valeur de verbe dans la mesure où elle relie clairement le verbal au visuel (nous lui accordons la fonction impérative d'un *regardez*) permet, tel un doigt pointé vers le monde événementiel, d'insister sur l'état catastrophique du paysage, et de mesurer l'ampleur des dégâts (« ...*alors voilà ce qu'est devenue la carte postale après le passage de la vague. Deux tiers de la ville inondée et l'état d'urgence décrété sur tout l'archipel...* »). D'un point de vue iconique, le passage de la première image à la seconde témoigne non seulement d'un écart temporel mais également d'un fossé entre la représentation du paradis, matérialisée clairement par la « carte postale » et celle du chaos, situation qui dépasse les compétences des personnages. Les habitants et les touristes sont en ce sens pris au piège au sein d'un espace alors considéré comme l'Éden, mais qui, par la force de la nature, s'est transformé en un environnement *quasi* « post-apocalyptique ». En effet, si nous observons la première image, d'un point de vue des variables visuelles, nous pouvons souligner que les formes et les couleurs se caractérisent par leur unicité. L'île principale dominant le centre de l'écran, clairement délimitée par un halo de couleur turquoise que nous identifions comme une barrière de corail, dessine une frontière entre la mer bleue azur et la terre, verte de végétation. Cette centralité de l'objet *île* constitue, au sein des cartes postales, un principe de focalisation et permet aux récepteurs l'observation attentive d'une promesse, celle par exemple d'y trouver un lieu de beauté identique. Au sein de l'image pré-catastrophe, l'analogie avec la carte postale semble donc émerger de cette promesse, puisque l'image à l'écran reproduit ce qui est censé se trouver au sein du monde concerné par la catastrophe. La vue d'ensemble produite par une prise de vue en hauteur, transmise par un mouvement qui se veut le plus stable possible essaie de produire cet effet de focalisation, cette centralité de l'objet « île » laissant transparaître la beauté cristallisée par les couleurs, la fluidité de la prise de vue et l'isolation privilégiée des Maldives. La figure « confettis » qui considère les lieux comme le produit direct d'une action divine (seul le divin est capable de disposer des îles tels des confettis) permet d'insister sur les valeurs exceptionnelles de cet archipel et contraste avec l'état « actuel » (actuel dans la temporalité de l'instance médiatique, c'est-à-dire le présent de la narration qui souhaite s'aligner avec le présent de l'événement). La limpidité et l'éclat des tonalités vert-émeraude ou turquoise laissent transparaître le foisonnement de la vitalité et de la naturalité pure, source du bien-être. La comparaison entre ces images idylliques et l'après-événement s'effectue d'un point de vue iconique à travers les images relatives à l'archipel des Maldives qui, selon les commentaires, est inondé sur près des deux tiers de sa surface. L'image se focalise sur la montée des eaux et insiste sur la

fragilité de cet Éden. Alors que les commentaires esquissent l'aspect physique de l'archipel en soulignant leur vulnérabilité, l'image comparative des confettis prise dans son contexte, adjacente à une description physique quantifiée, est susceptible de constituer un axe sémantique proche de la fragilité et de la vulnérabilité, contrairement à d'autres cas où des postures de protections sont rendues possibles. Puisque *le point culminant se situe à trois mètres au-dessus du niveau de la mer à peine*, et à un mètre seulement pour la capitale, la comparaison avec les confettis sélectionne une interface sémique composée par la taille et le nombre, et appelle également à la légèreté. : ces 1200 îles paraissent posées au hasard, flottant dans l'immensité de l'océan Indien. Nous souhaitons présenter ci-dessous un des cheminements possibles qui accèdent à la catégorie de la vulnérabilité des espaces touchés par la catastrophe, selon les termes employés par l'instance médiatique.



Schéma n°8: isotopie de la vulnérabilité



Dans cette perspective, leur vulnérabilité est suggérée par la structure que nous venons d'explicitier, et validée par l'image de l'île capitale inondée. La carte postale (« ...voilà ce qu'est devenue la carte postale après le passage de la vague... ») qui, selon les commentaires, résume l'organisation visuelle de l'archipel des Maldives et forge la mécanique esthétique d'une telle illustration du *paradis*, nous paraît importante dans la mesure où elle incarne le changement. Au sein de cette séquence, c'est la *perdition* qui

forme un des rouages du pathos, c'est-à-dire que sa pertinence est imputée non pas à l'état dysphorique après le passage de la vague (puisque par rapport aux autres images relatives à la catastrophe, les Maldives n'ont pas été les plus désastreuses), mais aux valeurs perdues du paradis : c'est-à-dire à l'écart axiologique entre l'avant et l'après. Les commentaires ajoutent qu'aucun bateau ni aucun avion ne circule plus entre les îles et que l'état d'urgence est décrété. Contrairement aux autres séquences, ce n'est pas la strate iconique qui met en avant la dimension pathémique du discours mais bien les commentaires qui se chargent de combler le manque (mesuré par la différence entre les topiques morbides des séquences précédentes) du pathos offert par le visuel. La description appuie l'isolement des îles dans lequel elles se trouvaient déjà, et mettent en avant leur paralysie, et la vulnérabilité que nous avons noté plus haut.

Le passage du paradis à l'enfer est également marqué par l'opposition de deux propositions, l'une relative à une vision de type « carte postale » puisque les cocotiers peuvent, au sein de nos cultures, résulter d'une cristallisation idéologique (le stéréotype) afin de constituer une synecdoque (les plages de cocotiers peuvent renvoyer aux plages touristiques en général), l'autre renvoyant à la mort conformément au chapitre précédent. Cette transformation d'un pôle à l'autre est marquée temporellement par les commentaires : « ...*la Thaïlande et ce qui était encore il y a quelques jours une île de rêve...* ». Elle est également marquée par les commentaires de l'image 124 (« ...*Les images que ces touristes voulaient rapporter de ces fêtes passées au bout du monde ne devaient pas ressembler à cela...* ») qui insistent sur l'objet même de la pratique touristique, qui renvoient implicitement à la structure paradisiaque, et projettent une tension avec l'image à l'écran (image d'amateurs dont nous analyserons le contenu plus tard) où la vague ravage tout sur son passage en remplissant l'espace écranique sur un mode de présence de brutalité. Les commentaires : « *Ces paradis pour touristes et depuis hier, ces plages de cocotiers transformées en mouroir. Des centaines de noyés, des milliers de sans abris et des étrangers qui plient bagages* », témoignent de l'importance de la catastrophe dans la mesure où le « mouroir » transforme violemment les lieux en un espace d'accueil de la mort. La gradation descendante des victimes (*noyés, sans abris, plient bagages*) qui s'accompagne d'une gradation numérale ascendante (*des centaines, des milliers, et des...* – indéfini –) offre une description rythmée et hiérarchisée du malheur en insistant sur le *gain* négatif (les conséquences) de la catastrophe.

Image 124	Image 125
	
« ...Les images que ces touristes voulaient rapporter de ces fêtes passées au bout du monde ne devaient pas ressembler à cela... »	« ...La Thaïlande, <u>ses paradis pour touristes</u> et depuis hier, ces <u>plages de cocotiers</u> transformées en mouvoir. Des centaines de noyés, des milliers de sans abris et des étrangers qui plient bagages
FR2 27/12/04 – 03:59	FR2 27/12/04 – 08:52

La particularité pathémique de l'information d'urgence réside fondamentalement dans la brutalité de l'événement, formée par la collision de deux univers symétriquement opposés, l'un relatif à la jouissance de la beauté et à tout ce qui est susceptible de rendre la vie plus agréable, l'autre à l'inverse dominé par la mort et l'inactivité résultant d'un cadre morbide. Le passage de l'un à l'autre est perceptible par une mesure temporelle : (« ... *Une heure à suffi pour défigurer le visage d'une des villes les plus touristiques de Thaïlande, surnommée la perle du Sud.* »). Celle-ci atteste du pouvoir particulier de la vague car elle détermine, d'un point de vue aspectuel, le dépassement d'un seuil temporel (une heure) qui se révèle d'autant plus inédit que le verbe « suffire » témoigne d'une rupture dans les formes doxiques du probable et de l'habituel. En somme, dire qu'une heure a suffi pour défigurer le visage de la ville ne suffit justement pas à témoigner de l'exceptionnel *pouvoir*, au sens modal, de la vague ; le sens de ce *pouvoir* requiert des formes doxiques instituées par nos propres expériences du sens. À travers le déictique « hier », les commentaires insistent également sur la rapidité du passage du paradis à l'enfer. Conformément à notre logique du sens et de notre propre expérience du monde, la force de destruction exercée ne peut se mesurer qu'à travers les mensurations de la ville concernée. Seule la synergie d'une étendue et d'une violente intensité est susceptible de pouvoir défigurer une ville entière dans un temps estimé si extraordinairement court.

### 2.2.2.2) De la désolation

La beauté est, dans ce commentaire, importante dans la mesure où la rupture engagée par l'avant et l'après de la catastrophe convoque l'esthétique particulière de cette île comme porteuse du pathémique. Paradoxalement, alors qu'une personnification est utilisée comme trope majeur, c'est bien d'une déshumanisation que ce commentaire semble faire preuve. Prônant l'esthétique comme caractéristique visuelle principale de la zone touristique touchée (la perle, qui conformément à ce que nous avons noté plus haut est porteuse des valeurs de beauté et de rareté), le visage de la ville semble illustrer ce qui a été perdu, c'est-à-dire essentiellement l'éclat du paysage. La strate visuelle renforce cette idée à travers les images relatives aux infrastructures hôtelières détruites. La séquence 126 (« ...La zone de Khao Lak très touristique n'est plus qu'un paysage de désolation... ») insiste sur les conséquences matérielles de la catastrophe au sein des zones touristiques. Elle souligne l'opposition radicale entre l'exotisme du toponyme Khao Lak et le paysage de désolation qui au contraire témoigne du vide, du néant installé par la catastrophe. L'image diffusée accentue également cette idée dans la mesure où l'on aperçoit les lieux dans un état de décomposition, ainsi que les corps des victimes portés par les secours. La seule vie qui demeure au sein de la scène semble être constituée par les secouristes. Cette rupture est d'autant plus présente et renforcée à travers les séquences qui suivent.

Image 126	Image 127
	
« ...La zone de <i>Khao Lak</i> très touristique n'est plus qu'un paysage de désolation... »	« ...La Thaïlande <u>ses paradis pour touristes</u> et depuis hier, ses <u>plages de cocotiers</u> transformées en mouroir. Des centaines de noyés, des milliers de sans abris et des étrangers qui plient bagages
FR2 28/12/04 – 00 :28	FR2 27/12/04 – 08:52

L'image 127 (« ...La Thaïlande ses paradis pour touristes et depuis hier, ses plages de cocotiers transformées en mouroir. Des centaines de noyés, des milliers de sans abris et des étrangers qui plient bagages... ») marque avec férocité la rupture instaurée par le passage de la vague. « Le paysage de désolation » crée une redondance avec la strate visuelle puisque les images 127 et 126 font référence avec prégnance à ce qui semble constituer un espace chaotique, dans lequel s'entassent les débris des infrastructures touristiques et où s'amassent les corps inanimés. Pour l'image 126, c'est la destruction en






« état » qui prime, et non plus en procès tel que nous le présentent les images d'amateurs par exemple. La personnification de la ville touristique (manifestée par le « visage » et par le verbe « défigurer ») permet à la fois de sublimer les lieux, en lui donnant une âme, une identité humaine susceptible de se doter d'ornement (la beauté étant activée par les sèmes de brillance de la perle), et d'exprimer la primauté de la nature sur l'homme, qui de fait est constitutif de la nature. Se crée un axe de comparaison entre une échelle humaine (un visage et la force capable de la défigurer) et une échelle naturelle, l'effet de sens susceptible de se constituer est dans ce cas celui d'une montée en puissance (en termes de compétences) de l'objet destructeur. La vague détient une force exceptionnelle, démesurée par rapport aux sujets humains, et les conséquences en témoignent. Au sein de cette image, se découvre un établissement déserté, sans âme, et c'est cette absence humaine, cette *non-vie* en quelque sorte, qui permet de caractériser, d'un point de vue topique, le chaos, la dite désolation, par la mort *in absentia*, par abandon. Pour l'image 127, c'est au contraire la mort *in presentia* qui est exprimée et qui constitue l'essentiel pathémique de cette image. L'espace d'habitation se transforme en scène au sein de laquelle se dénotent la mort et la centralité des personnages secouristes, en synergie, transportant un corps. Le bandeau « *raz de marée : Asie du sud dévastée* » permet d'appuyer le poids de l'événement dans la mesure où le syntagme nominal « raz de marée » catégorise avec précision et clarté l'objet événementiel par la cause, en désignant le soulèvement soudain de la mer. La couleur rouge, particulièrement contrastée par rapport au reste de l'espace écranique, jouit d'une importante visibilité, rompt avec l'ensemble de la strate iconique, se démarque par son épaisseur et sa couleur éclatante et uniforme. Cette vision du chaos ne peut se manifester clairement comme moteur pathémique sans la posture des actants ou de leur corps au sein d'une scène largement dominée par la mort. La représentation et la surenchère des corps meurtris par l'événement permettent d'établir un niveau actantiel susceptible de régir les conditions dysphoriques de l'urgence.

## 2.3) Niveau actantiel : Corps meurtris et représentations

### 2.3.1) Esthésie de l'horreur et fondement

#### 2.3.1.1) Mise en scène funèbre

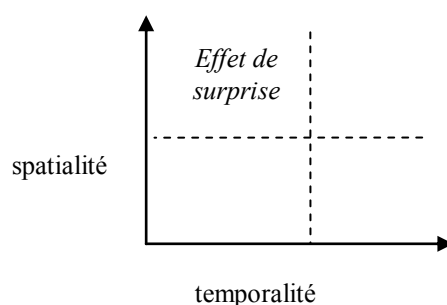
Après avoir relevé les modalités par lesquelles la topographie du monde événementiel est illustrée du point de vue de l'assiette pathémique, nous souhaitons faire émerger la mise en scène des actants au sein de cet espace de représentation. Les images 128, 129 et 130 présentent un récit succinct de l'événement, conté à la fois au présent événementiel (strate descriptive qui énonce l'état au moment de la diffusion) et au passé (strate narrative qui relate une histoire, celle de l'événement à proprement parler), en se focalisant sur les points de vue des personnages-victimes au sein d'un établissement particulier pris dans la catastrophe, créant un effet de zoom, et par conséquent, une proximité avec l'émotion du discours.

Image 128	Image 129	Image 130
		
« ...Combien de morts vont-ils encore découvrir, combien de touristes et de membres du personnel manquent encore à l'appel, le 26 décembre, c'est l'heure du petit déjeuner, l'hôtel est plein pour les fêtes de fin d'année, le raz de marée surprend tout le monde, c'est la panique, la vague monte jusqu'au troisième étage, en 10 minutes l'eau prend au piège des dizaines de personnes restées dans leurs chambres... »		
FR2 28/12/04 – 01 :55		

Au sein de cette séquence dramatique, le récit met en place la situation particulière de cet établissement, en insistant sur les détails de la vie courante, du banal, du quotidien. Ces fissures dans la strate narrative, puisqu'elles renvoient aux constances de nos cultures (l'heure du petit déjeuner, les fêtes de fin d'année), constituent les fragments d'une modalité épistémique dans la mesure où elles construisent un pont entre ce récit et le monde naturel. Dans cette perspective, la phase initiale du récit permet d'insister sur l'étendue de la catastrophe, car puisque *l'hôtel est plein*, la vague détient les compétences requises pour « *surprendre tout le monde* », d'autant qu'elle s'étend « *jusqu'au troisième étage* ». Les commentaires insistent également sur la force de l'élément naturel selon deux vecteurs : l'un étant l'ampleur matérielle de l'objet (son étendue non mesurable), l'autre la

rapidité d'action. La conjugaison de ces deux forces détermine la brièveté de l'action en décuplant le poids de la dévastation, par le principe tensif de base selon lequel l'espace contenu dans un temps extrêmement restreint ne peut être senti autrement que décuplé. La panique témoigne de la brièveté de l'action et de la force engagée puisqu'elle sous-entend l'éclat d'une puissance qui ne laisse pas le temps à la réflexion mais simplement à l'action. Et dans cette perspective, l'eau détient les compétences narratives requises pour pouvoir prendre « *au piège des dizaines de personnes restées dans leur chambre* ».

*Schéma tensif n°9 : survenir de la vague*



Dans cette séquence, les questions qui accompagnent les premières images participent avec entrain au dispositif pathémique. Elles illustrent la scène narrative (elles commentent au sens strict la strate visuelle), se focalisent sur une monstration macabre et voyeuriste (on nous montre les corps), et sont directement dirigées vers les téléspectateurs par une série de questionnements. Elles permettent de néantiser le futur en insistant sur l'inconnu d'une situation présente : « *Combien de morts vont-ils encore découvrir, combien de touristes et de membres du personnel manquent encore à l'appel...* ». Cet énoncé construit une brèche au sein des modes de constitution du savoir traditionnellement ancrés dans les pratiques médiatiques, dans la mesure où l'instance médiatique, qui dans cet exemple se manifeste par la *voix off* qui énonce les commentaires, défigure la courbe que nous avons constitué dans la deuxième partie. En effet, les premiers instants de cette séquence semblent s'approcher du spectacle (en différé certes puisque nous ne sommes pas en présence d'images en direct), et de l'observation pure. Dans cet exemple, alors que la présence du médium au sein de l'événement ne se manifeste que par les images différées (se crée alors une distance), le savoir de l'instance narrative (et plus généralement médiatique) lui aussi s'efface, puisque les questions demeurent sur l'état (en termes de quantité et donc d'ampleur effective) actuel des victimes, créant ainsi une mise en suspens de la gravité de la situation. La réduction du savoir de l'instance médiatique crée également une distanciation entre le média et l'événement, qui permet un rapprochement entre le

télespectateur et l'instance médiatique (ils possèdent le même niveau de savoir). D'un point de vue linguistique, l'implicite crée par le questionnement au futur (« ... *vont-ils découvrir* », et présent « ...*manquent encore à l'appel* ») permet de suggérer une continuité du programme narratif (micro récit constitué par le rapport des faits), c'est-à-dire que la finalité logiquement présupposée insisterait sur l'aggravement de la situation : il y aurait bien plus de victimes .... D'un point de vue visuel, nous qualifions les images illustratives, selon notre typologie, d'*images monde*<sup>362</sup>, dans la mesure où elles présentent l'espace événementiel après la catastrophe, et où la strate verbale insiste sur l'imagination des télespectateurs afin de *mesurer le démesuré*, c'est-à-dire de construire la suite narrative, l'aggravement du nombre de victimes. Ces images glissent ensuite, au fil de la séquence, vers les *images-thème* provoquant un écart croissant entre le verbal et le visuel. Le récit énoncé par la *voix off* reconstitue les principaux faits de l'événement alors que les images montrent la destruction et certaines des victimes effectives. D'un point de vue des affects, elles sont dépositaires de figures extrêmement chargées en intensité par la présence de morceaux de corps étendus, immobiles, tachés, souillés par la dévastation. Les commentaires permettent de reconstituer les faits et d'en établir l'ampleur. Ci-dessous, deux images de la précédente séquence :

**Image 129**



**image 130**



La distance élaborée par la prise de vue de l'image 129, qui représente le corps inanimé, étendu sur le sol, souillé par le passage de la vague, provoquent l'élan des valeurs dysphoriques de l'aversion ou de la répulsion. Les valeurs engagées au sein de ces images, strictement opposées aux valeurs érotiques au sens strict, c'est-à-dire aux valeurs positives de notre propre corps (relatives à l'impulsion de la vie), relèvent du déplaisir, engageant un repliement au sein de l'axe pathémique du plaisir, comme nous souhaitons le démontrer dans le paragraphe suivant.

---

<sup>362</sup> Cf. p.123

### 2.3.1.2) *Corps meurtri : l'éros comme source de valeurs*

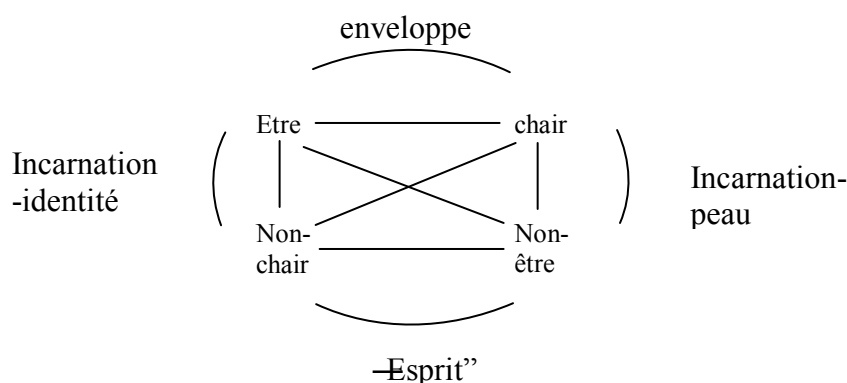
Si l'information d'urgence puise son énergie d'interpellation dans l'écart thymique institué par la *perdition* d'un objet de valeur, il convient, pour justifier cette hypothèse, de déterminer la sémio-genèse de cet objet. Il s'agit ici de plonger aux confins de cette valorisation susceptible d'attribuer à l'information un degré d'énergie extrêmement élevé. Conformément au carré sémiotique vie/mort <sup>363</sup>, si nous partons du principe que les formes doxiques relatives à la catégorie « vie », qui se sont installées au fil de nos pratiques des différentes langues dans nos différentes cultures, peuvent relever de l'hédonisme et par extension de *l'éros* (Ερως), alors la catégorie mort, telle qu'elle se présente au sein de ces images, engage la répugnance et l'affliction ; en somme les pulsions sémiotiques relatives à la mort (que nous attacherons au terme de *thanatos* selon la distinction freudienne<sup>364</sup>). En effet, nous souhaitons faire une concession en admettant que d'un point de vue sémantique, la vie attache au corps différents traits tels que « l'amour par plaisir de l'être », ainsi que « l'amour par plaisir charnel » (source de la naissance et donc de l'existence même). L'attachement et l'invasion proxémique des enveloppes charnelles et des êtres sont en ce sens les conditions euphoriques de base pour notre réflexion. La représentation du corps comme enveloppe de l'être peut se décliner entre la posture de la chair au sein de la scène et les formes de l'être par lesquelles cette posture est identifiée. Nous distinguons ainsi l'être (non pas au sens ontologique du terme mais au sens général, c'est-à-dire proche de l'identité) qui se manifeste par tout ce qui constitue l'axe alter/ego, de la chair « sensible », perceptible par la strate visuelle. Les deux dimensions constituant l'enveloppe du corps perceptible au sein de l'espace sensible. Dans cette perspective, l'être et la chair constituent une forme d'incarnation mais se distinguent en ce que le premier agence les figures identitaires et la seconde dispose les figures propres à la peau enveloppante de l'être.

---

<sup>363</sup> Cf. P. 225

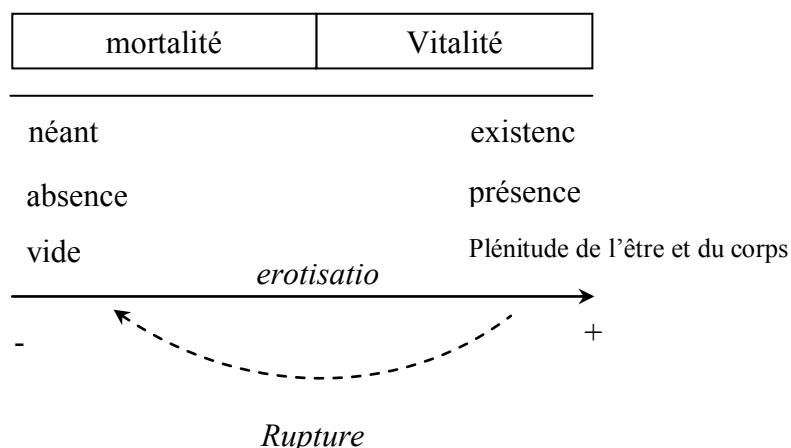
<sup>364</sup> S. Freud distingue l'Eros du Thanatos, le premier étant la pulsion de la vie, le second la pulsion de la mort. Selon le psychanalyste, les deux sont en constante lutte chez l'homme social.

Schéma n° 9 : Carré sémiotique du corps et de son enveloppe



Puisque nous analysons la représentation des corps inanimés, il nous faut avant tout déterminer ce qui constitue l'animé : qui est, d'un point de vue sémantique général, issu du dynamisme et du foisonnement de la *vie*. L'axe sémantique *vie/mort* nous est donc offert comme base de réflexion, et en ce sens, l'incarnation peau, c'est-à-dire l'identité corporelle, se différencie de l'incarnation-identité en ce qu'elle contient à la fois les éléments culturels et identitaires plus ou moins distants de ceux du soi, et les formes et textures de la chair identiques et perceptibles par la strate visuelle. Admettant que l'incarnation (du corps et de l'esprit) constitue la vitalité de l'être, et que celle-ci naît du plaisir charnel et donc de l'unité charnelle, nous pouvons avancer que le processus *d'érotisation* est source de l'esthésie corporelle. En somme, et d'un point de vue passionnel, l'érotisation constitue l'acmé positive de l'axe de la *vie/mort*, alors que l'absence, la transparence de l'esprit, la néantisation, en seraient l'antipode logique (la non-chair, le non-être). La fusion de l'être et de la chair constituerait l'unité corporelle, fondement de la quintessence du plaisir, et par conséquent vecteur positif de la phorie. En ce sens, la vitalité est subsumée par l'amour. L'axe graduel *vie/mort* semble ainsi se dessiner de la manière suivante :

Schéma n° 10 : le corps et l'être d'un point de vue sémantique



(Eléments culturels issus de la plénitude de l'être et du corps)

Ce schéma qui s'apparente à une analyse « proto-sémique », lève le voile sur la plénitude de l'être et du corps qui constitue la manifestation des termes génériques de l'existence et de la présence, conformément à la structure sémantique de la vitalité que nous avons trivialement esquissée. L'importance de cette mécanique sémantique réside dans le fait que tout ce qui se présente comme des éléments que nos cultures ont considéré comme *plénitude de l'être et du corps*, sont chargés négativement et renversés. Il est difficile de décrire une matrice des éléments culturels issus de la plénitude de l'être et du corps, puisque cette description prendrait source dans les cultures et demanderait une recherche à elle seule. Néanmoins, nous admettons qu'ils sont constitués par tout ce qui favorise l'attachement et l'inclination du corps, dans la mesure où la vie naît de ce lien. Puisque le corps s'inscrit dans un symbolisme érotique (au sens strict, intégrant les catégories sémantiques de la pureté, de la plénitude car il habille l'être, et de fusion dans la mesure où il naît par amour), et conformément aux rôles de l'instance médiatique (qui, en termes d'effets, tend à joindre l'individuel au social) ; l'enveloppe est le support de normes et de comportements affectifs. Plus encore, elle est un réservoir de signification, un ancrage de la perception, dans lequel peut s'exprimer l'esthésie de l'horreur, caractéristique de la force dont se nourrit essentiellement l'information d'urgence.

### ***2.3.1.3) Esthésie corporelle de l'horreur***

La rupture constituée par la mise en scène mortelle du corps crée l'esthésie corporelle dysphorique, et telle qu'elle se représente au sein des images de la séquence, elle nous semble tributaire des caractères coextensifs d'immobilité, de salubrité, et de mutilation. À travers la violation de l'intimité de la chair, matérialisée par la monstration et la focalisation du corps mutilé, souillé et désarticulé, la strate visuelle commet un dépassement des sphères proxémiques : la focalisation et le zoom minimisent la distance et accentuent la dysphorie dont l'état et la posture du corps font preuve. La manipulation du corps qui rejette les codes « érotiques » de la vie (originaires de l'attachement au corps) crée la répulsion, le refoulement et l'horreur. Dans l'exemple ci-dessus de l'image 129 (p.299), la distance du corps mutilé et sa centralité orientent le regard vers un sujet qui n'est plus qu'objet : désarticulé. L'unité permet de renforcer l'importance du regard et de proposer l'observation attentive et morbide de la scène. Le corps est pour ainsi dire prédicat de la scène et stabilise l'action en créant un effet d'arrêt temporel. L'immobilité et l'unité de l'enveloppe s'opposent au dynamisme et à la pluralité de la vie, et la salubrité du corps apparente, s'oppose à la pureté de la chair issue de la naissance. L'image 130 (p.299), quant à elle, met en avant un morceau d'un corps immobile, un bras dont la disposition particulière (il pend) témoigne du processus de victimisation que le sujet a subi. Le morcellement du corps place l'homme au même rang que les autres objets de la scène événementielle : ça et là, la reconnaissance de son histoire fatale est suggérée par les commentaires. Le degré de morbidité est en ce sens décuplé par la représentation des sujets en objets, c'est-à-dire par leur déshumanisation. La monstration du corps permet de créer une rupture au sein de l'axe vie/mort, et accentue le degré du macabre puisque les corps semblent être dénués de l'être : ils sont en quelque sorte vides. De même, l'image 131 page suivante met en avant le corps flottant inanimé, à moitié nu, comme s'il s'agissait d'un objet laissé au hasard par une main invisible et omnipotente. La distance proposée par le cadrage et la centralité du corps plongé dans l'immensité de l'eau, permet de circonscrire l'homme de la nature et d'insister sur sa faiblesse, sa « petitesse ». La morbidité/le macabre sont ici appuyés par la monstration centrale d'une enveloppe qui constitue un des possibles reflets de notre propre corps, les valeurs de l'érotisation sont en ce sens annihilées par la monstration d'un corps dénué de ses caractéristiques subjectales, et face auquel, d'un point de vue sensible, seul l'éloignement est opéré. Ce n'est pas une mise en scène de la vie (comme c'est le cas pour les images d'amateurs) ou une mise en



scène de la mort, mais bien une mise en scène de la fusion des deux. D'un point de vue des affects, c'est la répugnance ou l'affliction qui sont susceptibles de se manifester.

**Image 131**



L'esthésie corporelle de l'horreur transite également par la représentation excessive de corps disposés à même le sol, réifiés. La surexposition d'images évoquant la décomposition des corps s'accompagne de commentaires qui décrivent un état extrême où la chair est alors l'objet d'un vif repli de la part des actants (image 132). Aux antipodes de ce que l'éros est à l'origine de la vie, la réification des enveloppes charnelles, par leur disposition au sein de la scène à l'écran mais également par le verbal qui décrit leur « emballage », crée une distance proxémique. La dégradation des corps et la distance entre l'espace confiné qu'ils occupent et les postures de protection des actants (images 132 et 134), entraîne une modification de leur fonction : ils sont objet de refoulement car vecteurs, non seulement de leur dégradation mais également de leur possible implication dysphorique hors de leur cadre de confinement. Les tensions phoriques émanant de cette distance proxémique considèrent les corps comme objets de menace, possibles vecteurs à leur tour, de la mort. L'enveloppe alors dénuée de sa fonction d'origine est incarnée par une entité menaçante, comme si la mort débordait de ces corps. La morbidité est ainsi suggérée par des figures de putréfaction qui constituent une esthésie provoquant le repli face aux corps, mais également par les réactions de défense.

Image 132	Image 133	Image 134
		
« Partout la même image, les corps emballés, rassemblés sur les places sont désinfectés. Avec la chaleur tropicale, la crainte d'épidémie devient une obsession. »		
FR2 29/12/04 – 09 : 10		

Au sein de ces images, l'horreur naît de la fission entre *l'enveloppe chair* et *l'enveloppe être*, qui engage une tension au sein de l'axe *vie/mort* (néant). Par la mutilation et la putréfaction, les personnages sont exclusivement représentés par leur enveloppe charnelle, désincarnée, manipulés par une instance menaçante, et refoulés par l'instance actantielle à laquelle ils appartiennent. En cela le corps (et toutes ses valeurs inhérentes conférées par nos cultures) vide est central, offrant le spectacle d'un *homme-objet*, à travers le principe de réification que nous souhaitons développer au paragraphe suivant.

## 2.3.2) Le corps-objet : réifications

### 2.3.2.1) Postures du corps


Bien que la monstration télévisuelle soit particulièrement encline à exhiber les corps meurtris, la réification, application qui consiste à réduire un sujet à l'état d'objet, constitue l'élaboration d'une forme informative qui prône l'excès dont se nourrit fondamentalement l'urgence. En poussant à ses limites la représentation de l'horreur, c'est à partir du corps que se développent les mécanismes affectifs fondamentaux de l'information d'urgence. À travers l'usage des corps et des valeurs intrinsèques qui leurs sont conférés par nos cultures, l'émotion fondamentale de l'urgence (rappelons-le, en termes d'effets de sens) se construit dans la relation entretenue avec leur *devenir*, suggérée par leur posture. Conformément à l'enjeu du journal télévisé<sup>365</sup>, ainsi qu'à l'ancrage ethnocentrique qui met au premier plan l'univers culturel de la sphère de diffusion, se crée un effet de proximité qui projette la représentation des corps comme étant l'une des possibles de notre propre enveloppe. La compétence du pouvoir attelée à une modalité existentielle à laquelle s'ajoute un axe d'adhérence/refus que nous considérons comme axe modal du *vouloir*, orientent les passions vers les limites de l'acceptable. En somme, grâce à l'objet du journal télévisé, capable de positionner le sujet téléspectateur au sein de la sphère sociale, et grâce à la proximité résultant des codes et normes identitaires, le corps devient protensif. La plastique charnelle (textures, formes,...), la posture et les mimiques (absentes dans le cadre de nos images) permettent d'agencer les mécanismes passionnels du corps signifiant. Si dans la publicité, ces formes visuelles sont clairement identifiables, comme par exemple sources du désir (constituant, au sein de la relation entre le sujet et l'objet de quête, un *vouloir être* dominant par exemple), au sein du journal télévisé, elles nous paraissent complexes. À travers l'image 135 (p.307), nous pouvons distinguer deux identités : les secouristes et le touriste victime effectif. Ce dernier, caractérisé par sa tenue

---

<sup>365</sup> Cf. La communication ; un enjeu social. P. 22

vestimentaire de plagiste, disposé sur la plage, haut lieu de cette pratique, est tiré par les deux hommes vêtus avec des couleurs vives. La *quasi*-nudité se distingue donc de la scène actantielle et suggère la fragilité du corps dans la mesure où le vêtement constitue à la fois une forme culturelle de communication (selon Barthes, diffusant un concept, un mouvement de distinction/d'apparence à un groupe social...), un contenant (protégeant l'intimité charnelle) et un bouclier contre l'agression du monde extérieur. Dans le cas de cette image, la forme culturelle est clairement définie comme un plagiste/vacancier alors que l'absence de forme vestimentaire accentue la faiblesse du sujet par rapport au monde extérieur, dont la nature constitue, d'un point de vue narratif, le « sujet coupable » de la catastrophe. Se crée alors une rupture logique entre nature et culture, où plus précisément la nature annihile le culturel, parce que l'on sait qu'elle est la cause de l'événement, mais également parce qu'elle domine le champ perceptif en « engloutissant » les personnages. En ce sens la plastique charnelle telle qu'elle se manifeste au sein de cette image par la salubrité, permet de souligner la fragilité du corps nu, sans protection. D'un point de vue de la posture, les images 135 et 136 présentent l'immobilité de corps étendus ça et là au hasard, au milieu des débris. Les commentaires insistent sur le nombre de corps rejetés par la mer alors que les images se focalisent sur un exemple. La position des bras étendus et dissymétriques dans l'image 136 ainsi que le mouvement des deux personnages secouristes qui traînent le corps suggèrent la désarticulation. Le cadrage central insiste sur cette confrontation entre la *vie* et la *non-vie*. En somme, c'est moins la mort dans son concept (avec toutes les peurs et les angoisses qui peuvent s'y rattacher), qui est constitutive de ces images, que la *non-vie*, sous forme de réification susceptible de provoquer le refoulement ou le rejet. Alors que la mort peut se représenter d'un point de vue sémio-narratif comme la perte du bien le plus précieux, c'est-à-dire comme un passage d'un état 1 à un état 2 ; la *non-vie*, telle qu'elle se présente dans ces images, annihile totalement le processus (mais peut le suggérer par les commentaires), en proposant un corps-objet syncrétique, seul témoin du procès mortel, manifestant par ses formes/textures plastiques et sa posture, une vision d'horreur. Pour pouvoir qualifier d'horreur, nous devons prendre en compte le genre du discours et considérer le déplaisir comme polarisation dysphorique de référence dans la mesure où, (contrairement au cinéma qui propose un plaisir) conformément à l'objet du journal télévisé, il s'agit de montrer le « réel », de transmettre un savoir et non un plaisir. Au sein de cette aphorie conférée par la pratique du medium et son rôle dans la sphère sociale, se dégage le sujet mutilé tiré polarisant *de facto* négativement les valeurs

accordées à l'événement. Le déplaisir est donc la référence permettant de souder le socle sur lequel nous pouvons poser l'horreur comme catégorie sémantique dominante.

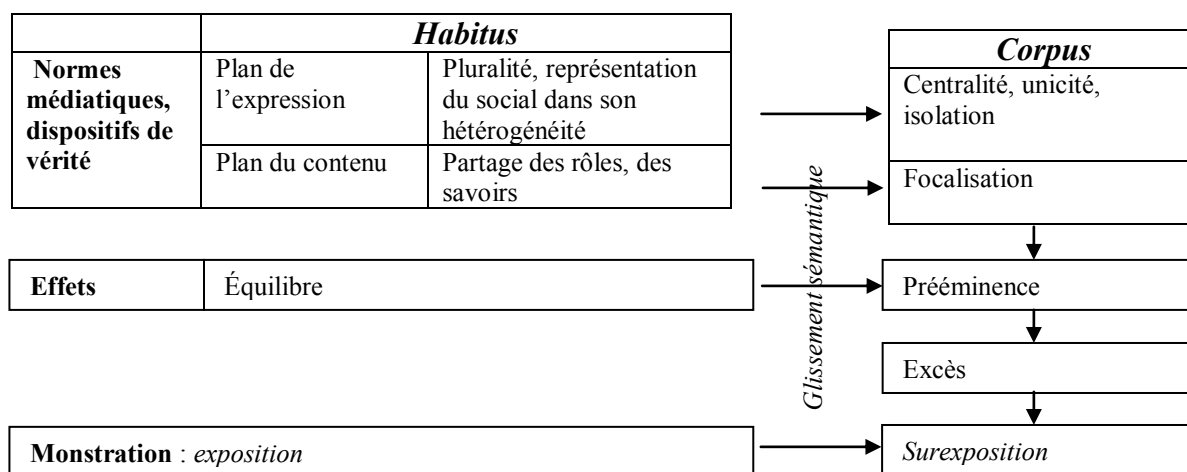
Image 135	Image 136
	
« Aujourd'hui voilà à quoi ressemblent ces îles Thaïlandaises : un mouroir, sur des kilomètres de plage, au milieu des débris, il y a des dizaines de corps à ramasser, toujours abandonnés sur le sable... »	
FR2 28/12/04 – 04 :04	

### 2.3.2.2) Surexposition

Au sein des images 135 et 136, le corps est représenté seul, au sein de l'espace événementiel, créant un effet de focalisation laissant ainsi place à l'observation et à l'attention particulière. À travers l'isolation du corps dans un espace vide, celui-ci est ainsi perceptible avec plus d'entrain : par conséquent, les formes et textures plastiques constitutives du cadavre sont également perceptives de manière intensive. L'horreur est pour ainsi dire accessible par *surexposition*, car le corps seul domine la scène, oriente le regard et focalise l'attention. L'image 136 est particulièrement intéressante dans la mesure où elle nous montre avec ferveur le destin d'un homme, d'un exemple précis dont l'enveloppe charnelle est disposée sur le sable aux côtés des débris, en signe de croix, symbolisme évident appelant par une inférence biblique le passage de la vie à la mort, mais qui témoigne surtout d'une posture d'interpellation, c'est-à-dire qu'elle ne laisse aucun doute sur le sort du personnage. Selon nous, cette posture indique clairement et d'un trait la mort, par le symbolisme de la croix mais surtout par la désarticulation que cette position suggère. La parfaite centralité du corps conférée par sa prise de vue aérienne permet de plonger directement au cœur du sujet et offre un point de vue général sur le sort de la population ; tout comme la prise de vue, le point de vue sur l'événement est général, il informe sur le possible bilan. Les commentaires de cette séquence dirigent le récit, et les images souhaitent être illustratives. Le défectif « voilà », qui prend la valeur figurative d'un doigt pointé vers le monde événementiel, oriente le regard directement sur l'objet principal de la séquence : le corps. "*Voilà à quoi ressemblent les îles thaïlandaises: un mouroir*": cet insert permet de définir avec une intensité sans retenue l'état morbide de la scène événementielle. Nous avons noté que le mouroir marquait le passage brusque entre un univers du paradis et celui de l'enfer (p.272) ; au sein de cet extrait et conjointement

aux images du corps isolé, il permet de surexposer l'image de la mort (au sens non conceptuel, de non-vie), les plages devenant en cela un « cimetière » à ciel ouvert. Il s'agit en quelque sorte d'intensifier au maximum l'axe pathémique tout en restant attaché aux enjeux médiatiques, c'est-à-dire de rendre compte du monde dans un souci de « réalité ». Les images permettent ainsi le passage de l'exposition des corps - tel est le cas lors des informations « traditionnelles » - à la *surexposition*. Les modalités constitutives de cet excès, c'est à dire du *dépassement* de la frontière, sont ici inhérentes à la focalisation, à l'isolation du corps et à son observation attentive, contrairement à l'enjeu de véracité du journal télévisé dont les normes de monstration partagent le champ par divers rôles actantiels. Le schéma suivant souhaite récapituler le glissement sémantique susceptible de s'opérer à travers les images relatives à la représentation des corps.

*Schéma n° 11 : de l'exposition à la surexposition des corps*



### 2.3.2.3) *La surabondance*

Au sein de l'image suivante, dès les premiers instants du journal télévisé, l'instance médiatique met très clairement en avant l'aspect extraordinaire de la catastrophe en affichant sur le bandeau rouge: "*Raz de marée : un bilan démesuré*", avec comme plan illustratif une série de cercueils. La quantité indéfinie marque l'excès au sein du discours et suggère une frontière dépassée entre une information traditionnelle et l'information d'urgence.

Image 137	
	
« Madame Monsieur bonsoir, l'actualité de ce mercredi 29 décembre marquée par un bilan démesuré, trois jours après la catastrophe qui a touché l'Asie du Sud, on parle ce soir de 80000 morts déjà recensés et la croix rouge s'attend à plus de 100 000 victimes... »	
FR2 29/12/04 – 00 :08	

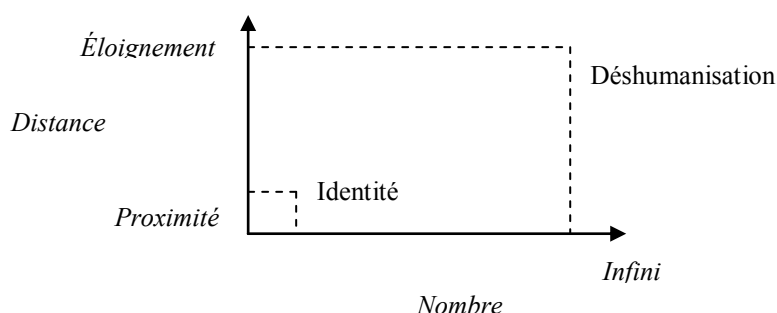
Bien qu'au sein de l'image 137, les commentaires insistent sur le recensement du nombre de victimes, donc de la mesure, c'est l'excès de ce nombre et donc la démesure qui semble agencer le discours sur le tsunami, tel que le montre clairement le bandeau rouge. Avec l'image 138, l'exposition visuelle des corps est également générée par la *surabondance*, par la mesure de l'indénombrable puisque la perspective des corps crée une mise en abîme, oriente le regard vers l'infini. Dans cette image résident à la fois l'organisation, (par les rangées parallèles), l'agencement rectiligne des corps et le remplissage, puisqu'ils occupent les deux tiers de l'espace "écranique". Juste assez pour pouvoir permettre la mise en abîme et dessiner une perspective fuyante, une grande profondeur de champ. Celle-ci génère, au sein du calculable, une fuite vers l'infini.

Image 138	
	
« ...on dirait qu'à Banda Aceh la mort est partout... »	
FR2 28/12/04 – 10 :08	



Les commentaires redondants conjugués aux images présentées permettent d'installer avec ferveur l'état de la scène événementielle. « *La mort est partout* » témoigne de l'ampleur de la catastrophe, du chaos engendré, mais surtout indique clairement l'excès. L'image 139 représente également les corps alignés, elle met en avant la quantité par la mesure, et la perspective aussi fuyante suggère, par une profondeur de champ infinie, le "*dépassement*". En cela, la surabondance est constituée par la présence visuelle et quasi-totale des corps disposés à même le sol, vision incarnant, selon les commentaires, la mort. Contrairement aux images 135 et 136 (p.302) dont le contenu met en forme la prééminence du morbide

par surexposition d'un corps particulier, d'une identité volée, ces images insistent sur la quantité, et par conséquent avec plus de clarté sur la réification : au sein de notre corpus, le dénombrable réifie les sujets. Le schéma suivant illustre le dynamisme opérant entre la perception des sujets au sein de la scène événementielle et leur réification. L'abondance portée vers l'infini ne permet pas la reconnaissance des sujets en tant qu'individus, elle les représente en termes indéfinis ; alors que l'unité, la focalisation, permet de réduire la distance et de déterminer l'identité de l'actant. Les commentaires de l'image 139 insistent sur l'orientation extrême de l'axe des nombres, car la quantification est indéterminée et paraît indiquer exclusivement cette direction (ce sont « des milliers de corps » qui sont alignés).

*Schéma tensif n°10 : la réification*



L'image 140 accentue d'un trait l'idée de déshumanisation dans la mesure où nous savons que les sacs jaunes sont des sacs mortuaires. Leur manipulation par une pelleteuse engage l'affolement des valeurs différentielles : la réification est portée à l'extrême, les valeurs intimes des corps sont donc proportionnellement décuplées. Cette monstration non plus funèbre mais « d'horreur », charge en intensité l'axe de la distance. L'énergie alors détenue au sein de la structure dysphorique du morbide (à travers la vision des corps) se voit frénétique par cette subite manipulation mécanique des corps humains « à la pelle », qui insiste tant sur la quantité que sur la chute des valeurs. Cette image déploie *l'horreur* par l'ellipse visuelle des corps, elle laisse le libre arbitre à l'imagination mais en même temps elle est dirigée par le contexte visuel ainsi par que les commentaires. L'environnement dans lequel baignent les corps est également propice au déploiement de la charge intensive car c'est au sein de la boue et de l'insalubrité que sont disposés les nombreux défunts.

Image 139	Image 140
	
« ...Dans une odeur indescriptible, des milliers de corps sont alignés en plein soleil, dans cette morgue improvisée, les survivants essayent d'identifier leurs proches, on craint maintenant les épidémies, il faut enterrer les corps à la hâte dans les fosses communes pas le temps d'organiser des funérailles... »	
FR2 29/12/04 – 5 :02	

#### 2.3.2.4) *Excès : limite et dépassement*

Les commentaires décrivent la scène événementielle comme étant le lieu de la désolation et de l'abomination. L'odeur indescriptible permet, dès les premières paroles de la séquence, de placer la limite de l'excès. Selon la perspective de la sémiotique narrative, au sein de l'indescriptible réside un programme d'anéantissement de l'objet ~~mauvais~~ qui l'emporte sur un contre-programme de préservation du même objet conféré par le rôle de l'instance médiatique. Car en effet, l'odeur est telle qu'elle ne peut être décrite, alors même que le rôle de l'instance médiatique est principalement de décrire ce monde. Pour la sémiotique, les tensions exercées entre ces deux programmes constitutifs de l'indescriptible, définissent la *profondeur*, c'est-à-dire l'échelle graduelle au sein de laquelle se meut la position du sujet face à l'objet événement dont il est confronté d'un point de vue sensible : apparaît ainsi une frontière, une limite. La différence de tension marquée par le gain du programme d'anéantissement dessine la limite tangible et son dépassement, et par conséquent l'excès. La profondeur est modelée par l'anéantissement du descriptible, du seuil définissant la constante médiatique, le rôle social et sa raison d'être, et la position du locuteur se dirige au-delà de cet anéantissement, marquant le dépassement. C. Zilberberg souligne bien que *« la violence du manque vient de ce qu'elle fait valoir un seuil comme limite, de même que la violence de l'excès vient de ce qu'elle fait valoir une limite comme un seuil puisque la limite outrepassée est, au moins provisoirement, un seuil. »* La négation de la description détermine ainsi le dépassement d'une limite mais également un seuil à partir duquel il est admis que l'information s'est immiscée dans une toute autre dimension : la dimension de l'excès, de la surexposition et



la surabondance pathémique. »<sup>366</sup>. L'urgence correspond intrinsèquement à l'avertissement du franchissement d'un seuil de tolérance, pour autant que celui-ci soit disposé à un niveau relativement distant de la limite : l'urgence a de particulier qu'elle « dépasse le dépassement ». L'odeur indescriptible crée ainsi une distance entre le cercle de diffusion et l'événement, mais une distance rationnelle dans la mesure où le franchissement de la limite projette les tensions loin vers leur extrémités. En somme, la distance de l'excès est ici à considérer comme une distance non pas extensive, d'éloignement au sens strict, mais plutôt intensive, par l'explosion de notre propre affect. La suite des commentaires permet d'insister sur cette position extrapolée par le nombre tel que nous l'avons vu précédemment, mais également par la description visuelle, qui insiste sur l'exposition des corps en plein soleil afin de justifier l'odeur indescriptible mais aussi une éventuelle dégradation. De même « *on craint maintenant les épidémies* » permet une continuité entre l'*avant* événementiel et le *maintenant* de la diffusion, tout en accentuant la putréfaction de la scène dans son ensemble. En cela, l'horreur est agencée non seulement à travers une vision de la morbidité mais également avec l'excès suggéré par une scène décadente, qui « pourrit » au sens strict : « *...Dans une odeur indescriptible, des milliers de corps sont alignés en plein soleil, dans cette morgue improvisée, les survivants essayent d'identifier leurs proches, on craint maintenant les épidémies...* ». En cela, les corps ne sont plus que des objets intégrés à la scène. La réification des sujets est également sensible par les commentaires : « *il faut enterrer les corps à la hâte dans les fosses communes, pas le temps d'organiser des funérailles...* ». Les commentaires de l'image 141 (page suivante) soulignent cet aspect de rapidité qui ne laisse pas le temps à l'organisation et insiste sur l'état hautement chargé en tension dysphorique. Dans ces deux exemples (image 140 et 141), l'effet de réification s'opère par transformation de l'espace et du temps. D'un point de vue de l'espace, la quantité annoncée (plus de 6000) de morts justifie la transformation de ce qui était alors considéré comme un paradis en cimetière à ciel ouvert, en morgue. *De facto*, les « *cérémonies funèbres s'enchaînent* » et il « *faut enterrer les corps à la hâte dans les fosses communes* ». L'incidence sur le temps se manifeste par une tension entre l'action d'enchaîner et la modalité du *devoir* insistant sur le présent, sur la continuité. La brièveté mais également la rapidité sont deux éléments qui retiennent notre attention, puisqu'elles semblent constitutives de ce que l'urgence peut engager en termes de temporalité. La brièveté se manifeste par la condensation du temps et d'un cumul des activités au sein de ce mouvement, que nous pouvons extraire à travers les cérémonies qui s'enchaînent. La

---

<sup>366</sup> C. Zilberberg. « *Seuils, limites, valeurs* », [en ligne] <http://www.claudezilberberg.net/pdfs/Seuils.pdf>, consulté le 09, juin 2008

« hâte », elle, semble caractériser le mouvement bref par multiplication. Cette condensation permet d'insister sur la néantisation de tout ce qui représente le corps en termes de pratique symboliques, comme le deuil qu'il est question de négliger compte tenu de la situation. Cette nécessité absolue de rapidité s'exprime implicitement par cette négation et cette temporalité réduite, suggérant l'excès comme source. Les fosses communes relatées dans les deux exemples participent également à la déshumanisation par le nombre.

Image 141	Image 142
	
« Dans l'état du Tamil Nadu, le plus touché en Inde, avec déjà plus de 6000 morts, les morgues sont pleines alors les cérémonies funèbres s'enchaînent, ailleurs pas le temps pour le deuil, on enterre à la va-vite dans des fosses communes... »	« Dans cette voiture, cet homme cherche son frère, sa femme est morte en dormant, écrasée sous des madriers... »
FR2 29/12/04 – 19 :18	FR2 28/12/04 – 09 :47



L'image 142, quant à elle, se présente en résonnance avec les commentaires de l'image 138 (p.309), à savoir que la mort est partout, dans la mesure où elle met en perspective l'événement par le sort d'un personnage qui a tout perdu. Les détails de la mort des proches de ce personnage créent un point de focalisation, et participent à l'ébauche de la structure dysphorique du morbide.

### 2.3.3) Anthropomorphisme et déification

#### 2.3.3.1) Omnipotence/omniprésence : Compétences inédites

Si la force singulière de l'événement peut se manifester par des figures d'horreur et de morbidité, elle peut également émerger en termes de compétences, en présentant un élément à la fois omniprésent et omnipotent. Les premières images des informations concernant le tsunami de 2004 montrent avec clarté un espace événementiel englouti par les eaux et présentent dès les premiers instants du journal télévisé la force de l'élément provocateur. La vue d'ensemble des trois images suivantes permet de mettre en évidence l'ampleur de la vague et de nous confronter à un monde submergé par les eaux. L'aspect inédit est ainsi relevé par l'hégémonie de la vague et par le dispositif de monstration qui oriente le regard au-delà du commun. D'un point de vue photographique, ces plans




présentent une perspective limitée esquissant une profondeur de champ restreinte exclusivement par le cadrage, qui occulte également l'horizon. Cette fermeture du champ, accompagnée d'une distance conséquente, présente les divers objets emportés par la force du courant tout en créant une distanciation, une hauteur plus ou moins relative selon les images.

Image 143	Image 144
	
FR2 26/12/04 – 1 :52	FR2 26/12/04 – 2 :05

Au sein des images 143 et 144, nous pouvons relever une série de véhicules lourds (des bus probablement), de nombreux débris ainsi que des maisons emportées par les eaux. La perspective tend à présenter le mouvement des objets qui semblent emportés vers l'extrémité gauche/haute du cadre. L'eau submerge la *quasi*-totalité de la ville, seuls les objets flottants ou les structures hautes peuvent se distinguer. L'élément naturel est dans cette mesure omniprésent, et dispose de compétences narratives (le *pouvoir faire*) pour défigurer le paysage. Se distinguent donc deux actants principaux : l'eau et les structures ; les deux appartenant au milieu naturel dans la mesure où les pratiques touristiques et les valeurs du paradis pour vacanciers qui lui sont accordées créent une sphère au sein du monde naturel. Cette sphère se brise et se dissocie, laissant place d'un côté à la nature et au *pouvoir faire* observable, et de l'autre, à la culture et aux objets. La force de la vague pourrait se présenter selon deux axes, l'un représentant les compétences de développement spatial, qui se manifeste au sein de ces images par une ampleur extrême, remplissant la majorité de la scène événementielle. L'autre, (image 145 page suivante) témoigne avec clarté de l'entrain des valences d'ampleur dans la mesure où rien d'autre que l'eau n'est visuellement observable, mis à part les quelques têtes appartenant aux personnages qui tentent désespérément de s'accrocher aux cimes des arbres. D'ailleurs, les commentaires insistent sur l'aspect inédit de cette situation en précisant que « *ce n'est pas le rivage, mais la cime des arbres que ces personnages tentent de rejoindre* ».

Image 145	
	
« Ce n'est pas le rivage que ces pêcheurs tentent d'atteindre, mais la cime des arbres, en dessous, des mètres d'eau déferlent sur leur village et l'engloutissent petit à petit... »	
FR2 27/12/04 – 07:32	

Dans cette perspective, la cime des arbres est substituée au rivage, en d'autres termes la *limite* (spatiale) est devenue *seuil*. Cette ligne syncrétique issue de la fusion du seuil et de la limite témoigne de l'excès, crée un passage du commun vers l'incroyable, hors de l'ordinaire. Et puisque nous sommes face à un discours qui se veut être un discours sur le réel, cette brèche vers le formidable crée une rupture, un différentiel entre les tensions s'exerçant au sein de la perception figurative du paysage qui se dérobe à mesure que le temps du journal télévisé progresse. Les compétences inédites de la vague se mesurent également par le poids des conséquences qu'elle inflige, et par les dimensions des objets qu'elle déplace: des complexes d'hôtelleries, et des kilomètres de dégâts, comme le décrivent les images suivantes :

Image 146	Image 147	Image 148
		
	« Après le passage du raz de marée, voici l'état de la côte, des wagons déposés là comme des bottes de paille, des complexes hôteliers ravagés où l'on ne perçoit aucun signe de vie, des kilomètres de dégâts après le passage d'une vague de 10 mètres de haut ».	« L'ouest de l'île voisine de Penang en Malaisie ne ressemble plus à grand-chose, les villages de pêcheurs qui bordent la côte ont été soufflés par les eaux et les cadavres transportés sur des kilomètres... »
FR2 26/12/04 – 4 :14	FR2 26/12/04 – 3 :22	FR2 27/12/04 – 08:40

« *Des wagons déposés là comme des bottes de pailles* » construit un tout autre rapport sémantique à la force engendrée puisqu'elle crée une distance entre le possible et l'impossible, entre le naturel et le culturel, entre l'humain et le divin. Conformément au *pouvoir faire* de la vague, qui lui délègue les compétences requises pour se constituer en « être » supérieur, (dévastant un paysage et annihilant presque totalement les sujets), il est intéressant d'observer les moyens par lesquels cette « grandeur » accède au champ de présence. Car sans aucun doute, cette manifestation naît dans une sémiosis qui projette vers l'infini<sup>367</sup> les valeurs négatives de la catastrophe. L'image 148 témoigne par elle-même, sans l'aide des commentaires, de la force physique de la vague mais surtout d'un point de vue sémiotique, de l'insertion du niveau supérieur au sein d'un monde à l'échelle humaine. D'après la conjonction de l'image 147 et de ses commentaires, et d'un point de vue logico-sémantique, nous pouvons établir des valeurs issues des modalités ontiques, c'est-à-dire en rapport avec ce qui dans le récit est de l'ordre du factuel, du réel ou de l'irréel, de l'impossible. En admettant que ces modalités ne peuvent se définir qu'en liaison avec ce qui est communément admis par le genre journal télévisé, dont la pertinence relève de la relation contractuelle<sup>368</sup>, nous savons que l'homme ne possède pas les compétences requises (au sein de ce monde événementiel) pour déposer ces wagons ; par contre, nous savons qu'il détient la possibilité de déplacer les bottes de paille sans pour autant avoir recours à quelconque adjuvant. Au sein de ces images, une rupture se crée entre les deux univers ontiques, que nous appelons *macro* et *micro*. Le *macro* est dominé par une main invisible capable de déposer ces wagons « comme des bottes de paille », et le *micro* concerne celui de l'échelle humaine communément acceptée au sein du discours d'information télévisé. La fusion de ces deux univers permet de pousser à leur extrême les valeurs de force accordées à la vague et ainsi de suggérer l'excès : dans la mesure où cette force semble sortir de l'ordinaire, elle serait presque « divine »<sup>369</sup>. L'image 148 dévoile une scène entièrement ravagée avec une prise de vue qui met en avant un espace totalement couvert de débris. Les commentaires expliquent que ce village, comme tant d'autres, a été soufflé par les eaux. Les verbes « souffler » et « transporter » sont ici témoins de l'action d'un être biologique (constitué par la catégorie de la *vivacité* citée plus haut). Le premier verbe se caractérise par la rupture entre le *macro* et le *micro* dans la mesure où « souffler » témoigne d'une action de l'homme à petite échelle mais se déploie à

<sup>367</sup> En termes sémiotiques nous concevons l'infini comme l'expression de l'indescriptible, de l'outrance, ou de l'extraordinaire





<sup>368</sup> Cf. Le contrat de communication, p. 62

<sup>369</sup> Divine dans la mesure où les croyances sociales intègrent le discours de la réalité sociale

grande échelle compte tenu des conséquences montrées à l'écran. Son implication est destructrice et dévastatrice. Le second verbe se caractérise par le mouvement et la distance traversée par les cadavres, témoignant d'un *vouloir* au sens modal du terme en proposant que la différence entre l'état 1 (continuité) et l'état 2 (rupture) se crée par l'intentionnalité du sujet invisible. La force étant suggérée par la distance indéfinie (des kilomètres).

### 2.3.3.2) *Onto-véridicité* :

Cet aspect de l'incroyable, est porté par la présence de véhicules lourds (une automobile, un tracteur, un bateau), comme le suggère l'image 149, mais prend forme sous les paroles des témoins/victimes afin de confirmer que ce qui paraît extraordinaire, irréel ou inédit intègre pleinement le factuel et le réel.



Image 149	Image 150
	
« J'ai vu un tracteur lourd énorme voler, ce n'était rien en face de la puissance de la mer, des vagues, c'était tout simplement incroyable... »	« ça c'est ma voiture, elle était parquée derrière le, le restaurant et puis elle a été emportée, ça c'est les toilettes qui sont derrière le restaurant, et c'est, heu... voilà »
FR2 27/12/04 – 09:10	FR2 27/12/04 – 11:24
Image 151	Image 152
	
« Dans la capitale, Banda Aceh, on trouve en pleine ville aussi bien des avions, que des bateaux emportés par la mer... »	
FR2 28/12/04 – 09:41	

Les valeurs accordées à l'objet « tracteur » au sein de l'espace-temps débrayé par les souvenirs du personnage témoin peuvent être de l'ordre du magique. Néanmoins, puisque le discours d'information jouit lui-même de valeurs véridictoires<sup>370</sup>, seuls les traits sémantiques proches de l'impossible et par conséquent de la disproportion et de l'excès, sont gardés et utilisés en vue d'informer sur la dimension extrême de l'événement et sur la

<sup>370</sup> Valeurs véridictoires conférées par le contrat unissant les instances du processus de communication, ou selon les termes de François Jost, par la promesse du genre.

force démesurée de la vague. Au sein de l'image 150, un autre témoin montre son véhicule et insiste sur le fait qu'il se trouvait derrière le restaurant, suggérant le déplacement. D'un point de vue visuel, le second plan dévoile la voiture évoquée par le personnage et sa posture témoigne du fracas causé par la force de la vague. Totalement détruite et surplombant des débris, celle-ci prend la posture d'une victime face à la colère d'une main invisible. Le verbe « déposer », employé maintes fois, semble ici revêtir tout son sens. Les images 151 et 152 dévoilent également le caractère inédit de l'événement, et les commentaires permettent d'insister sur certains types de véhicules susceptibles de se trouver au sein de la scène événementielle. Ainsi, des bateaux sont échoués sur le rivage au milieu des innombrables débris et même des avions, nous dit-on, sont retrouvés au sein de la capitale même : « *Dans la capitale, Banda Aceh, on trouve en plein ville aussi bien des avions, que des bateaux emportés par la mer...* ». Ces derniers commentaires nous paraissent importants dans la mesure où la présence d'avions est incongrue, mais permet d'élargir le champ du réel en le confrontant à celui de l'improbable. Il paraît important dans notre perspective sémiotique, d'observer à quel point la convocation de ces objets au sein du discours synchrétique est significative. Ce n'est pas tant le type de véhicule mais le poids qu'il représente, qui fait sens. Le poids étant ici à considérer comme une frontière, ou comme un sceau gardant les lois ontiques de l'échelle humaine, mais que la vague arrive à transgresser. Le déplacement des véhicules et les navires auxquels les commentaires font référence dessine une limite dépassée, et en même temps délimite un seuil à partir duquel l'horizon de l'impossible s'actualise. Une confrontation se crée alors entre l'échelle humaine et une échelle supérieure. Au sein de l'image 154 (page suivante), le participe passé du verbe « éparpiller » témoigne d'une présence actantielle coupable, contrairement à « enchevêtré » qui dessine une stabilité, et une ouverture (pour ne pas dire un état) dans la mesure où il focalise l'objet locomotive et sa posture au sein de l'espace. Mais c'est avec l'utilisation des verbes « balayer » et « tordre » que se dénote une personnification de l'élément naturel « eau ». Conjointement à la strate visuelle qui montre une voie ferrée courbée, les commentaires insistent sur la facilité d'une telle torsion grâce à la comparaison « *comme du caoutchouc* ».



Image 153	Image 154
	
« Voici ce qu'ont découvert les secouristes, des wagons <u>éparpillés</u> sur plus d'une centaine de mètres, <u>enchevêtrés</u> dans les troncs d'arbres, la locomotive, <u>balayée</u> , <u>emportée</u> par les flots à plusieurs dizaines de mètres de sa voie ferrée, les rails <u>tordus</u> tels du caoutchouc, et des victimes, très nombreuses, 1500 personnes ont péri dans ce train qui reliait Colombo la capitale au sud de l'île. Ces secouristes sont même obligés d'enjamber un cadavre pour évacuer le corps qu'ils transportent, Des fosses communes ont été creusées à la hâte directement le long de la voie ferrée... »	
FR2 28/12/04 – 17:20	

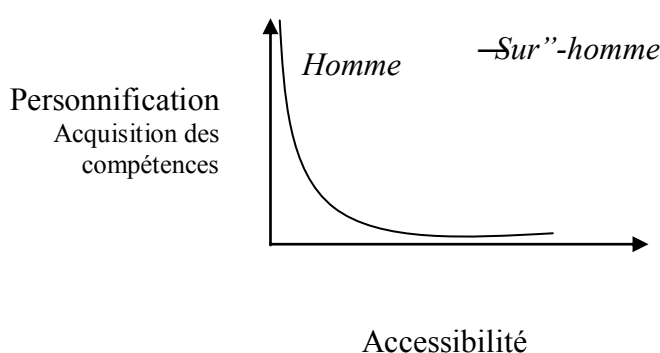
### 2.3.3.3) *La main invisible*

Selon l'image 154, la prise de vue laisse percevoir la courbe avec netteté et l'image 153 met en avant les wagons renversés parmi les autres débris. En ce sens, le train et la voie ferrée ont permis la fusion entre le monde *micro* réservé à l'échelle humaine et le monde *macro* relevant d'un niveau supérieur. La comparaison de la voie ferrée au caoutchouc marque l'élimination de la limite humaine et du seuil surhumain dans l'exacte mesure où les compétences de la torsion du caoutchouc transgressent la frontière et reconfigurent ce même *pouvoir-faire* de façon proportionnelle sur une échelle de reproduction. Comme une règle de trois (ou de proportionnalité), les valeurs de forces (et la facilité) attribuées au sujet vague seront alors transposées au niveau supérieur par le dénominateur commun issu de la relation entre la présence humaine et l'acte de tordre. La grandeur de la présence sera décuplée et l'égalité axiologique des catégories sémantiques sera restituée grâce à une logique proportionnelle. En créant une ellipse et en transformant les propriétés du caoutchouc en tensions modales (un *pouvoir faire* occultant le *ne pas pouvoir faire*), l'actant invisible sous-entendu comme sujet des verbes au participe passé et incarnant l'élément vague, est personnifié de manière à porter à l'excès ses valeurs. La force incommensurable de « l'être supérieur » est catalysée dans l'échelle humaine et lui confère ainsi des compétences extraordinaires cohérentes au sein du discours sur le « réel » : il paraît omnipotent. Cette logique fait sens dans la mesure où la personnification est ici rendue possible par une relation de symétrie, de comparaison. Cette idée d'investiture des traits humains, tout en s'octroyant une force non humaine, est également observable à travers les images des véhicules au sein d'un espace dans lequel ils n'ont pas



lieu d'être. Nombreux sont les exemples d'automobiles, de bateaux, et même d'avions qui sont présentés afin d'appuyer l'aspect inédit d'un tel événement. Sur le schéma suivant, nous reportons la corrélation de deux exposants relatifs aux compétences des actants. Le premier présente la gradualité des compétences humaines acquises (il peut tordre, souffler, balayer...). Celui-ci peut être perçu de manière plus ou moins éclatante, mais cette ferveur dépend de son implication au sein de l'espace culturel, de son déploiement par le nombre des structures qu'il est capable de déplacer. Le second axe souhaite manifester le rabattement des compétences sur la « surface ontique », qui dépend des objets dévoilés. Ce schéma présente donc la confrontation du naturel, lequel est vu d'un point de vue narratif comme compétent, et du culturel : monde contenant les objets modaux, c'est-à-dire capables d'investir le sujet (vague) et de lui valider l'action. Ainsi le *tordre*, le *souffler*... sont des objets modaux issus du monde des hommes, du *micro*. Mais au sein de notre corpus, ceux-ci investissent le sujet vague, lui permettant d'accéder à ce monde, de l'envahir pour y trouver l'effet de catalyse cité plus haut. Plus le sujet vague se déploie au sein du monde des hommes, acquérant des objets modaux, plus il démultiplie sa puissance, plus il paraît omnipotent, global... L'axe des exposants extensifs qui se rapportent à l'acquisition d'objets issus du monde des hommes, exprime *l'étant* (au lieu de *l'être*) des œuvres humaines et porte l'étendue du pouvoir de l'homme au-delà du possible.

*Schéma tensif n°11 : la déification*



En cela, au sein de l'information d'urgence la déification se manifeste comme la figure<sup>371</sup> synthétique personnifiée de l'omniprésence et de l'omnipotence dont les valeurs, issues d'un *pouvoir faire*, sont portées à l'extrême.


## ***Conclusion : De l'excès du pathos***

Puisque l'information télévisée, sous les « pressions » concurrentielles (elle se trouve au sein d'un marché pluri-médiatique) est amenée à mettre en forme les passions, plus que le monde lui-même<sup>372</sup>, dire que seul le pathos ou son intensité est capable de décrire la particularité de l'information d'urgence provoquerait un achoppement. Toutefois à travers la transgression et l'excès par lesquelles les valeurs de l'événement sont structurées, l'urgence peut fondamentalement se définir, dans la mesure où elle constitue un degré de profondeur au sein d'une constance informationnelle quotidienne. L'urgence semble opérer une extrapolation des valeurs qui la composent, dessiner une frontière, en marquant un avant et un après. Au sein de notre corpus, l'excès est perceptible par la représentation des lieux de la catastrophe qui insiste sur l'écart forgé par le passage d'un paradis pour occidentaux à l'enfer. Cette situation démesurée se qualifie également par un mouvement bilatéral d'analogie, une réification et une déification. À travers certaines séquences, les victimes paraissent déshumanisées et sont représentées tels des pantins désarticulés, sans vie, dont le seul langage des corps vides, déchirés par les eaux, semble mesurer la morbidité dans laquelle ce monde est plongé. L'excès, que nous avons abordé en termes sémiotiques comme un dépassement, comme le franchissement d'une frontière synchrétique (à la fois seuil et limite), détermine la singularité aspectuelle de l'urgence et se manifeste tout au long des séquences des informations télévisées. L'image suivante caractérise clairement l'élan par lequel les valeurs de dévastation peuvent arriver à leur paroxysme.

---

<sup>371</sup> Nous croyons donc à l'extension de la notion de personnification, d'une part parce qu'elle peut être entendue d'un point de vue syntagmatique, prise en charge au long des diverses séquences ; d'autre part parce qu'elle semble multidimensionnelle. Elle accède en effet au champ des figures à travers le syncrétisme des matériaux audiovisuels, elle ne se restreint pas au seul verbe, mais à l'ensemble du programme narratif de base incluant tant le verbal que le visuel.

<sup>372</sup> Cf., « *les dispositifs pathémiques : enjeu de séduction* » p. 186

Image 155	
	
<p>« Meulaboh, ville martyre, n'est plus qu'un champ de ruines, comme soufflée par une bombe atomique... » « ... il n'y a plus de route pour ravitailler les survivants l'armée indonésienne largue des cartons d'aide alimentaire... »</p>	
FR2 29/12/04 – 04 :20	

La « *ville martyre* » témoigne de l'angle intertextuel qu'elle est capable de convoquer en appelant les forces axiologiques du religieux. Elle permet de creuser le fossé entre l'information traditionnelle et l'information d'urgence, en renforçant les sèmes présents au sein de tout le discours s'attachant à la population et aux lieux dévastés. Elle met en avant une force supérieure, intentionnelle (une cause par exemple), dans la mesure où les définitions de « martyr » traversent l'histoire des religions, mais également par le syntagme « bombe atomique » qui matérialise la force engendrée, et projette le degré intensif des compétences de la vague vers l'inimaginable. L'emploi du syntagme « champ de ruines », suivi d'une série de lexèmes appelant à un champ sémantique peignant une scène post apocalyptique (« armée », « soufflés par une bombe atomique », « survivants »...), participent à la surexposition de valeurs négatives constitutives de la catastrophe. L'événement est transformé en cataclysme, et la comparaison entre la vague et la bombe atomique permet de porter à son apogée les valeurs de puissance de l'actant coupable, et par la même occasion de suggérer une « rationalité », une main invisible.

L'urgence est en ce sens fondamentalement pathémique et porte à l'excès les valeurs négatives de la catastrophe appelant une situation extraordinaire, profondément dysphorique (un *paroxysme*). Les mécanismes de description de la situation semblent constituer non seulement une information mais également une alerte qui tire sa force de l'horreur et de l'affliction. Cependant, l'urgence ne se restreint pas exclusivement au pathémique, elle se définit par l'implication du pathémique au sein du pragmatique. C'est cette liaison qui paraît tracer avec précision les contours de l'urgence, et qui se manifeste au sein de notre corpus par la diffusion massive d'images d'amateurs, lesquelles prennent en charge le pathémique selon une couverture temporelle pondérée au présent, entraîne des effets de panique dont nous allons analyser les effets dans le chapitre suivant.

## CHAPITRE IV

L'information d'urgence :

Fondement pragmatique et incidences

## ***Introduction***

Dans le chapitre précédant, nous avons proposé une évaluation du potentiel pathémique de l'information télévisée en dégagant les propriétés régissant un degré de profondeur tel qu'il constitue la particularité thymique de l'urgence. Par l'excès de la mise en scène des corps meurtris et par le dépassement des valeurs de l'acceptable, l'urgence est ainsi fondamentalement dépositaire de tensions particulièrement fortes. Toutefois, cette couche passionnelle n'épuise pas le champ définitionnel de l'information d'urgence en raison de sa propension à se déployer dans le cercle communicationnel. Son efficience est donc tributaire des pratiques sociales, au sein desquelles elle assure une forme d'adaptation. L'urgence déploie un champ de présence soumis à une temporalité restreinte qui, dans le cadre de l'information télévisée se manifeste par une surenchère des images d'amateurs. Leur présence massive au sein d'une production dans laquelle, *a priori* elles n'ont pas lieu d'être, établit une des conditions (tout comme la surcharge thymique) permettant à l'information d'urgence de se détacher du continuum informationnel. Bien qu'elles marquent sur le plan de l'expression, et notamment du point de vue de la quantité, une rupture conséquente à l'égard de la constance du professionnalisme, elles ne sont pas sans rappeler que du point de vue du contenu elles convoquent un tout autre regard qui s'appuie sur certaines valeurs, vers lesquelles nous souhaitons diriger notre attention. Après avoir parcouru diverses acceptions de l'amateurisme tant du point de vue de la sphère culturelle à laquelle il appartient, que sous l'angle de ses définitions dictionnairiques, il s'agit d'en dégager les propriétés séminales et de les confronter aux conditions de lecture qui s'inscrivent dans le cadre des pratiques médiatiques. Avant d'engager une réflexion théorique sur l'incidence de ces images au sein du processus de signification, pour ne pas achopper sur l'immanence, il nous importe de nous focaliser sur les aspects méthodologiques en vertu de leur immixtion au sein d'une production professionnelle dans laquelle elles n'ont *a priori* pas lieu d'être.

# 1. Principes méthodologiques et théoriques pour l'analyse des images d'amateurs

## 1.1) Axe inter-médiatique

### 1.1.1) Images d'amateurs : acceptions

Avant de nous intéresser aux usages médiatiques des images d'amateurs, à partir des brèves définitions proposées par quelques dictionnaires (nous jugeons inutile d'en rapporter plus que trois, dans la mesure où elles se révèlent redondantes), nous souhaitons explorer les principaux axes sémantiques et en dégager les traits saillants, utiles à la poursuite de notre recherche. Selon les définitions que nous pouvons extraire des différentes sources, quel que soit le dictionnaire<sup>373</sup>, il apparaît une certaine ligne directrice régissant le « parfum » d'une acception commune.

*TV5 (mediadico)*

Qui a une prédilection pour une chose et qui s'y connaît.

Qui pratique un art, un sport sans en faire sa profession.

Qui ne travaille pas sérieusement.

*Encyclopedia universalis*

En sport, personne pratiquant un sport, une activité, sans en faire sa profession

Connaisseur, intéressé par, preneur

Dilettante, négligent

*Trésor de la Langue Française*

- Celui (ou celle) qui manifeste un goût de prédilection pour quelque chose ou un type de choses (plus rarement de personnes) représentant une valeur

- Personne qui a un goût très vif pour un objet. Antonyme : *créateur* (artiste, etc.).

Les définitions semblent converger vers deux axes distincts. Le premier, passionnel, est esquissé par l'étymologie du terme et se réfère à une *qualité de celui qui manifeste une prédilection pour quelque chose*<sup>374</sup>. Cette inclination peut se manifester en termes d'acquisition de l'objet, celui-ci pouvant se traduire soit par un objet au sens strict soit par un *savoir* ou un *savoir faire*. Pour un collectionneur, sa passion consiste à acquérir un nombre important d'objets alors que pour le sportif ou l'artiste, sa quête se traduit par l'appropriation d'un *savoir faire* particulier, conforme à des normes établies. La relation

---

<sup>373</sup> Afin de prendre en compte le terme dans son acception la plus courante, nous avons cherché au hasard différentes définitions dans des dictionnaires aussi différents les uns que les autres.

<sup>374</sup> Source : Trésor de la Langue Française, [www.tlf.fr](http://www.tlf.fr)

d'attraction qui lie le sujet à l'objet peut également se concevoir en termes de portée ou d'étendue, ayant pour *minima* la restriction et pour *maxima* la pluralité. À ce titre, le collectionneur acquiert des objets selon une sélection restreinte, tout comme le passionné érudit (d'astronomie par exemple) qui limite son champ d'expertise afin de concentrer sa capacité sur un domaine particulier. Nous pouvons ainsi distinguer de manière graduelle et décroissante l'érudit, qui acquiert beaucoup sur un domaine, de l'éclairé et du connaisseur, qui distribue la connaissance au sein de la diversité. Si l'amateur se conçoit exclusivement selon son acception étymologique, le rabattement de l'éclat intensif (de l'axe d'acquisition) sur l'étendue des objets peut contribuer à l'atténuation de valeurs d'expertises : le dilettantisme concentré peut laisser place à un intérêt partagé. En ce sens, si l'adepte de la photographie déploie son champ d'intérêt à l'infographie ou à la vidéo par exemple, il est possible qu'il diminue son champ d'excellence (à titre d'effets). Cette singularité du domaine d'intérêt se manifeste clairement au sein des différentes définitions<sup>375</sup>. Nous pourrions imaginer un schéma extrême et inverse insistant sur un grand nombre d'acquisitions tout en se déployant dans divers champs d'intérêt, comme peut le manifester l'avidité par exemple. Néanmoins, ce schéma de l'amateur peut poser problème dans la mesure où il ne tient pas compte du cadre institutionnel<sup>376</sup> par lequel l'objet est investi de valeurs. Car à nos yeux, le propre de l'amateurisme réside dans le fait de pouvoir manifester des structures comparables à celles dictées par les normes institutionnelles. En d'autres termes, le photographe « dilettante », pour cheminer vers les étoiles du professionnalisme (par reconnaissance) doit, conjointement à l'expérience, se conformer aux règles établies par les cercles institutionnels, scientifiques ou socioculturels. À ce titre, il doit respecter les conditions minimales de prise de vue, de composition (comme par exemple la règle des tiers ou la spirale d'or), et maîtriser les capacités offertes par l'outil photographique.

Le deuxième axe sémantique que nous avons extrait des différents dictionnaires consultés semble fournir une opposition amateur/professionnel dans la mesure où le professionnalisme est à considérer au sens économique du terme. L'amateur est celui dont la pratique n'intègre pas l'économie de marché et ne participe pas à son développement individuel. Le métier, la profession, la rémunération, semblent ainsi s'opposer aux loisirs et

---

<sup>375</sup> Voir *supra* les termes soulignés des définitions des dictionnaires.

<sup>376</sup> Bien que l'anthropologie ou la sociologie considèrent la famille comme une institution, dans le cadre exclusif de cette recherche nous souhaitons les distinguer afin de mettre en évidence l'importance des valeurs de parenté, que nous caractérisons du point de vue sémiotique comme des valeurs d'attachement à une enceinte atomique et *quasi* individuelle. Le cercle familial et le cercle amical se détachent ainsi de toutes les autres institutions ou sphères communautaires.

déterminer le *savoir/savoir-faire* dont l'amateur n'est, pour ainsi dire, pas titulaire. Cette appartenance n'est pas suffisante pour caractériser l'amateur, puisque comme nous l'avons vu plus haut, l'état passionnel constitue une de voies d'accès possibles. Néanmoins, le cadre plus ou moins officiel semble établir un faisceau complexe de relations entre le sujet et l'objet qu'il souhaite acquérir. En effet, nous partons du principe que le « professionnalisme » (métier) consiste à structurer un *savoir-faire*, à créer des modèles en vue de les réitérer pour en faire un profit, et de participer au dynamisme économique de sa sphère sociale. En ce sens, intégrer un corps de métier consiste d'abord à pratiquer certaines règles et face à elles, l'amateur, qu'il soit intégré ou non, a le choix de les suivre ou pas, comme l'indique la troisième acception émergeant des différentes sources que nous avons examinées.

Nous regroupons cette dernière acception à la précédente dans la mesure où elle a trait au domaine institutionnel en créant des seuils d'acceptabilité, car comme le souligne Gérard Leblanc, les pratiques professionnelles seraient un point de référence pour les pratiques d'amateurs, elles les précèdent et leur servent de modèle<sup>377</sup>. L'amateurisme peut se caractériser par une « mauvaise » maîtrise de l'objet, ou par une « faible » qualité de production, toutefois ces qualifications n'ont de sens qu'en opposition aux modèles établis par les institutions (professionnelles ou même médiatiques). Même au sein d'un corps de métiers, peut être considéré comme amateur celui dont la pratique n'obéit pas aux parangons qualitatifs de l'institution concernée. Par exemple, le cinéma expérimental est souvent considéré comme amateur par rapport aux géants hollywoodiens, même s'il intègre une institution officielle de production. La troisième acception d'amateur concerne donc l'adéquation avec les codes institutionnalisés, ceux-là même qui régissent des valeurs de bon/mauvais, acceptable/inacceptable... Par rapport à l'objet de la quête qui peut se traduire par l'officialité de sa pratique, l'amateur adopte une position d'harmonie plus ou moins prononcée avec les éléments saillants, caractéristiques des normes institutionnelles. En vertu de celles-ci, il s'engage, au long de sa pratique, dans un processus d'imitation (un faire comme) ou d'expérimentation. Dès lors, dans cette perspective, le passage de l'amateur au professionnel transite par un processus de reconnaissance, de validation par les instances institutionnelles.

D'un point de vue général, nous pourrions admettre qu'il y a amateurisme dans la mesure où, si la pratique ne s'inscrit pas dans un cadre institutionnel, elle doit tendre vers les normes de ce modèle. Et inversement, si la pratique s'inscrit dans le cadre officiel des

---

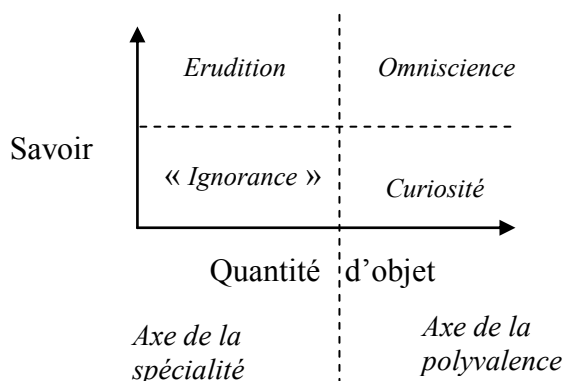
<sup>377</sup> G. Leblanc, « Le petit autre », in « Communications, le cinéma en amateur », Paris : Seuil, 1999. P.37



institutions, l'amateurisme se révèle par le non respect des règles établies. Mais la relation qui unit le sujet et l'objet qu'il souhaite acquérir se révèle bien plus complexe car, conformément aux premières acceptions du terme, elle s'inscrit dans une liaison passionnée ou au contraire de nécessité. Cette brève réflexion autour des acceptions du vocable « amateur » nous permet de constater que lorsque nous nous penchons sur l'amateurisme, nous devons également évoquer le professionnalisme, non pas en termes d'opposition stricte mais de graduelle.

Selon les modalités du sujet compétent, la différence entre le professionnel et l'amateur s'exprime pour le premier, comme un *devoir faire* et pour le second, comme un *vouloir faire*. La première modalité est marquée par une intentionnalité partagée, bilatérale, alors que la seconde contient seulement l'entrain des valeurs passionnelles. Le *savoir faire* détermine l'éclat de la *tekhné* et s'accorde avec le *devoir faire* qui marque une gradualité entre celui qui accorde les règles et celui qui ne les respecte pas. Par rapport à la modalité du *savoir*, le professionnel et l'amateur semblent ne pas pouvoir se distinguer aisément, car selon le schéma suivant, le professionnel et l'amateur peuvent tous deux, savoir beaucoup sur peu. Le spécialiste et l'expert peuvent également se disposer à l'extrémité de l'axe des savoirs et de la quantité. L'amateur peut aussi évoluer au sein du schéma selon sa relation avec la quantité des objets de savoir qu'il souhaite acquérir. L'éclat du savoir semble plus intensif lorsqu'il se manifeste sur un ou peu d'objets. Néanmoins, rien ne semble distinguer clairement l'amateur du professionnel au sein de l'axe du savoir, puisque les deux sont susceptibles d'acquérir un haut niveau de connaissances, l'un par « amour » (selon l'étymologie)<sup>378</sup>, l'autre par adhérence aux préceptes institutionnels (le professionnel).

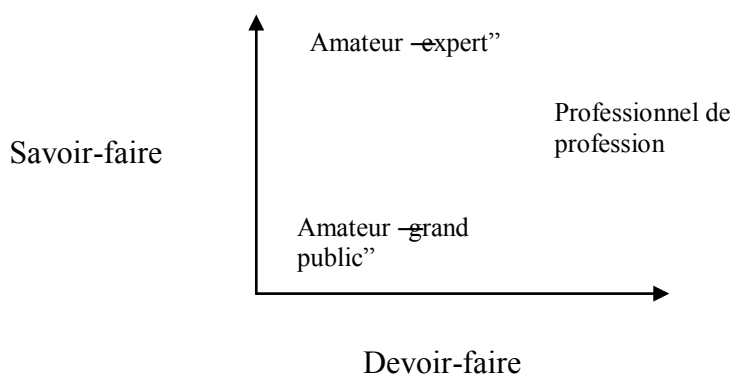
*Schéma tensif n°12 : amateur/professionnel du point de vue du savoir*



<sup>378</sup> Par exemple, « l'amateur de vin » est censé connaître les subtilités des différents crus.

Il existe cependant la possibilité, selon les acceptions communes des termes, que le professionnel, bien qu'attaché à un corps conventionnel, ne dévoile pas l'élan de son savoir. De même le dilettante, bien qu'il se caractérise par la dévotion qu'il porte à l'égard de l'objet (et de son expérience de l'objet), peut tout aussi bien ne pas montrer l'excellence de son savoir/savoir-faire. Seul l'axe de la spécialité semble donc régir les deux termes génériques. Spécialité qui constitue l'attachement de chacun des deux termes mais selon une perspective différente. Pour l'amateur, l'attachement se manifeste par l'amour, (par l'acquisition de l'objet savoir), ou par délectation<sup>379</sup> alors que pour le professionnel, c'est l'attachement institutionnel qui détermine sa spécificité. La différence entre l'attachement à l'objet, et l'attachement à l'expérience de cet objet, du point de vue de l'amateur et du professionnel semble être régie par les modalités : le *vouloir* caractérise le premier, alors que le *devoir* détermine le second. Cette idée démontre la polysémie du terme amateur qui dépasse l'occurrence dictionnaire dans la mesure où il ne peut revêtir son sens qu'au sein d'une pratique langagière particulière. D'un point de vue purement passionnel, l'amateur se distingue en ce qu'il dévoile avec ferveur et indépendamment de l'emprise institutionnelle, l'attachement avec l'objet de sa quête qui est le *savoir-faire*. Si nous souhaitons esquisser une représentation visuelle qui tient compte de la gradualité existant entre le sujet et l'objet qu'il convoite, nous pouvons rabattre le *savoir-faire* et le *devoir-faire*, pour autant que ce dernier s'oppose au *vouloir*<sup>380</sup> et s'ancre dans le cadre institutionnel.

*Schéma tensif n°13 : amateur/professionnel du point de vue du faire*



<sup>379</sup> Qui, dans le cadre sémio-narratif est une des formes possible de l'amour de « l'expérience ».

<sup>380</sup> Le schéma nécessiterait un troisième axe, celui du *vouloir*, qui caractérise les formes passionnées de l'amateur étymologique. Néanmoins nous pouvons considérer que le *vouloir* s'oppose au *devoir* (un faible *devoir* engendre un fort *vouloir* et réciproquement) dans la mesure où il constitue un critère de distinction entre l'amateur et le professionnel.

Le schéma permet de décliner différentes acceptions possibles du terme amateur (il en existe bien d'autres suivant le contexte dans lequel il est employé) mais aussi de distinguer le « pro » du professionnel, qui lui est strictement attaché par la seule raison économique. L'amateurisme qui apparaît dans notre corpus est issu d'une pratique sociale et culturelle et se positionne dans le schéma comme le « grand public ». Il se caractérise par un faible *savoir-faire*, alors que le *devoir-faire* initialement faible peut osciller dès lors que survient l'événement, justifiant son immixtion dans le cercle professionnel du journalisme. S'opère alors un *faire comme*, et pour que l'amateurisme soit viable dans le cercle professionnel, celui-ci doit ajuster et atténuer ses exigences conventionnelles en raison d'un manque fondamental (la monstration de l'événement).

À la fois filmique et touristique, cette pratique qui se présente dans notre corpus ne semble pas mettre en perspective l'inclination substantielle de l'amateur étymologique, légitimant son appellation exclusivement en se distinguant du milieu dans lequel il est employé et diffusé : le professionnalisme journalistique. L'intersection entre les sphères de diffusions déclenche un axe différentiel qui est celui de l'institution. Néanmoins, diffuser et caractériser les images d'amateurisme au sein de sa propre production professionnelle consiste d'abord à les intégrer dans sa sphère institutionnelle : rien n'indique que dans leur sphère d'appartenance (la famille par exemple), les amateurs soient passionnés par le filmage. La pratique n'est alors que l'écriture de leurs propres vécus et de leurs futurs souvenirs ; mais cette inclination peut se manifester au sein de la pratique « complète » qui comprend à la fois la production et la diffusion.

En définitive, pour définir les caractéristiques de l'amateurisme, il est nécessaire de s'appuyer sur les normes établies institutionnellement et conventionnellement. Néanmoins l'amateurisme constitue au sein de sa sphère de diffusion (la famille par exemple) un exercice codifié par la pratique, tributaire des compétences de l'outil de production. Une confrontation peut donc être envisagée entre ce qui est admis au sein de la sphère de diffusion de l'amateurisme et celle du journalisme professionnel. Ce sont leurs usages, au sein des pratiques sociales et institutionnelles, qui déterminent leurs particularités et leur catégorisation

### 1.1.2) Usages médiatiques des images d'amateurs

Conformément au développement technologique, l'accessibilité des nouveaux outils de communication a contribué à l'élargissement du spectre médiatique dans la mesure où la présence d'images au sein d'un support sur lequel elles n'ont *a priori* pas lieu d'être, provoque un sursaut dans la pratique qui façonne notre manière de lire les informations. Tel est le cas des images d'amateurs dont la présence au sein des informations télévisées atteste sans doute du pouvoir véridictoire dont elles disposent, mais témoigne surtout de leur implication dans le processus de pathémisation. Si elles sont dépositaires d'une compétence qui se révèle particulièrement intéressante pour le discours médiatique, au point de les introduire au sein des informations télévisées ; le cinéma, quant à lui, a également su tirer profit de ces propriétés. Plusieurs « grandes productions » (au sens économique du terme) ont ainsi favorisé une situation de lecture particulière en déstabilisant le spectateur par rapport à une pratique filmique (professionnelle) à laquelle ce dernier a toujours/souvent été habitué. Depuis longtemps, le film amateur s'est inséré dans le cinéma de fiction afin de développer certaines valeurs de vérité sur un plan narratif particulier ; néanmoins, depuis la chute du mur de Berlin mais plus encore depuis les attentats du 11 septembre 2001, nombre de productions « grand public », à grand budget et/ou ample diffusion ont été tournées exclusivement sur le mode de l'amateurisme. La correspondance avec la diffusion massive d'images d'amateurs lors des événements catastrophiques est bien élémentaire et nous importe peu, mais elle met en avant l'importance des valeurs immanentes propres à l'amateurisme. Tourné totalement selon l'effet film de famille, « Le projet Blair Witch » (réalisé par Daniel Myrick en 1999) met en scène trois étudiants en cinéma qui disparaissent mystérieusement lors d'un documentaire qu'ils réalisent sur la légende d'une sorcière vivant dans la forêt de « Blair ». Tourné selon le paraître d'une pratique d'amateur, le film prétend constituer, à titre d'effets, la bande vidéo retrouvée sur les lieux de l'expédition. « Rec », film espagnol de Paco Plaza, retrace exclusivement, à travers la vue subjective de la caméra, l'aventure d'une journaliste réalisant un reportage sur les pompiers. Prise au piège dans un immeuble où se déroulent des faits étranges, la journaliste décide de poursuivre sa production en « direct ». Le film catastrophe « Cloverfield » met en scène un newyorkais, Hud, derrière son caméscope, chargé d'immortaliser une fête entre amis. Le vidéaste d'un soir est alors surpris par un grondement sourd : un monstre géant attaque Manhattan. Entièrement tourné selon le paraître de l'amateurisme, comme s'il s'agissait d'une bande retrouvée, le film

dévoile le périple d'un citoyen lambda pris au cœur de la catastrophe et qui tente de fuir tout en continuant à filmer. Tourné caméra à l'épaule à la manière d'un documentaire, « District 9 » met en scène l'histoire d'un homme, Wikus van der Merwe, qui contracte un virus et qui est contraint de se cacher dans un ghetto alors réservé aux extra-terrestres qui ont débarqué à Johannesburg une vingtaine d'années auparavant. Il est intéressant de noter l'impact sémantique de ces images pour la communauté spécialisée afin de comprendre que l'effet de vérité est bel et bien ancré comme caractéristique principale. Pour la critique cinéma du journal *Le Monde*, «... [REC] fonctionne sur le sentiment d'un réalisme plus grand, induit par une mise en scène qui semble introduire le hasard et la maladresse... »<sup>381</sup>. Pour le magazine *Télérama*<sup>382</sup>, au sujet du film « Cloverfiel », « ...Le format choisi donne surtout à l'ensemble un curieux effet de réalité ... ». Cette production, comme tant d'autres, n'est pas sans nous rappeler l'effet véridictoire des images d'amateurs, massivement diffusées lors des attaques du 11 septembre, permettant d'aborder l'événement à travers différentes perspectives « internes », presque en direct. Dans ces exemples cinématographiques, l'effet de réalité qui est suggéré se traduit par une brèche au sein de la diégèse dans la mesure où la fiction est régie par un *faire comme* (mimesis). Autrement dit, l'univers de ce qui est raconté se construit en vertu d'une pratique cinématographique qui *paraît* non conforme, mais qui, par cette déficience, propose justement une nouvelle forme de lecture : à la « fictionnalisation » du réel est substituée la « réalisation » de la fiction, à la narration est substituée la monstration. Ces trois exemples, qui témoignent de l'intérêt porté par l'industrie cinématographique aux effets des images d'amateurs, semblent insister sur les valeurs intrinsèques de mémoire et d'authenticité. Si à travers ce type d'images, la promesse fictionnelle du cinéma projette les personnages dans une temporalité non déterminée ; au sein des informations télévisées, elles confèrent à l'événement un statut proprement actuel, voire immédiat. En conséquence, nous sommes amenés à nous demander si les valeurs accordées aux images d'amateurs sont dépendantes ou non du cadre contractuel de diffusion. Analyser les images d'amateurs et réfléchir à leurs incidences dans le processus de signification ne s'opère pas de la même manière selon le type de production dans lequel elles sont engagées. Tout d'abord parce qu'au sein des productions cinématographique, elles apparaissent à titre de simulacre et prétendent ressembler (ou mettre en œuvre des schèmes comparables) aux productions familiales d'après un certain modèle d'images types. La ressemblance, si tant

<sup>381</sup> [http://www.lemonde.fr/cinema/article/2008/04/22/rec-hurlez-fuyez-mourez-vous-etes-filme\\_1036986\\_3476.html#ens\\_id=948183](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2008/04/22/rec-hurlez-fuyez-mourez-vous-etes-filme_1036986_3476.html#ens_id=948183)

<sup>382</sup> <http://www.telerama.fr/cinema/films/cloverfield,331923,critique.php>

est qu'on puisse utiliser ce terme, se constitue à partir de données extratextuelles issues d'une pratique sociale et culturelle, dont elle est supposée retracer les éléments saillants. Dès lors qu'un film de famille est diffusé au cinéma, il ne l'est déjà plus, et en ce sens l'*être* professionnel doit laisser place à un *paraître* non professionnel. S'engage alors une opération de « *défictionnalisation* » à travers les traits qui constituent la non-conformité des pratiques cinématographiques (le regard frontal, les coupures, les tremblements, l'instabilité du cadrage...) mais qui sanctionnent une coïncidence avec les films de famille ou plus généralement des pratiques « amateurs »<sup>383</sup>. Pour Roger Odin<sup>384</sup>, les productions familiales ne peuvent fonctionner correctement sans les figures du « mal fait ». En ce sens, le cadre familial de diffusion participe à la cohérence de leur structuration interne en viabilisant les éléments constitutifs de la « mauvaise qualité ». L'absence de structure narrative, de scénario et de « fil conducteur » permet au cercle familial de construire sa propre histoire collective, favorisant la cohésion du groupe, directement impliqué par le contenu, car « *le film de famille fonctionne à la satisfaction de ceux qui le pratiquent et le consomment* ». L'espace-temps, indéterminé tant sur le plan paradigmatique (qui déstabilise toute tentative de construction diégétique et qui est extérieur au cadre familial) que syntagmatique (qui insiste sur son incomplétude ; l'absence de générique et de clôture semblant projeter le film de famille dans une continuité), contribue à la reconstruction d'un passé vécu qui affranchit sa valeur de vérité. Le regard adressé (à la caméra ou derrière elle), particulièrement caractéristique des films de famille, favorise l'élaboration, à titre d'effet de sens, d'un axe d'opposition entre fiction et réalité. Élué au cinéma en vue d'interdire la dénonciation du cadre filmique, il est omniprésent au sein des informations télévisées afin de créer un rendez-vous entre l'espace du studio et le téléspectateur. Par conséquent, au sein d'une fiction, l'adresse s'impose comme une dénonciation de l'instance productrice (filmante), de l'instance de réception mais surtout du cadre énonciatif qui, dès lors, s'inscrit comme une interface entre ces deux instances. Les sautes et les brouillages de la perception, sont également, pour Odin, caractéristiques des films de famille dans la mesure où les premières ignorent les règles de raccord des mouvements et des regards, et les seconds témoignent de la maladresse du vidéaste. Les sautes ne permettent pas la cohérence entre les plans. Par exemple, le mouvement d'un personnage peut être brisé par deux plans qui n'ont aucune cohésion : le personnage disparaît et se retrouve inopinément à l'autre bout de l'espace profilmique. Elles peuvent combiner deux

---

<sup>383</sup> Nous reviendrons avec plus de précision sur les pratiques professionnelles et d'amateurs

<sup>384</sup> R. Odin, « le film de famille dans l'institution familiale », in *le film de famille, usage privé, usage public*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1995, p.35

plans qui ne se suivent pas et qui n'ont aucune cohérence si l'on cherche à y voir un récit chronologique quelconque. Les brouillages de la perception issus d'une pratique de l'outil filmique lors de l'enregistrement, peuvent se manifester par les zooms et les mouvements rapides de la caméra, par les flous de bougés, ou encore par les différents réglages en temps réel (focus, effets...). Nombreux sont les défauts que nous pouvons recenser au sein du film amateur : défauts dans la mesure où l'on conçoit l'institution (officielle, tels que le cinéma ou la télévision) comme un parangon pour toutes les productions filmiques. Ces signes qui, d'un point de vue naïf, peuvent dénoter une « mauvaise qualité » ou une maladresse, s'organisent en système de figures (que nous verrons par la suite) délimitant un genre propre. Ils ne sont pas plus mauvais que d'autres, ils constituent les éléments saillants, caractéristiques de l'amateurisme, et que le cinéma, à travers les exemples *supra*, a cherché à reconstruire. En ce sens il est intéressant d'observer quels éléments caractéristiques le cinéma a retenus pour favoriser les effets d'amateurisme. Si au sein d'une fiction, les images d'amateurs procèdent à la substitution d'une monstration au profit d'une narration, créant une rupture avec les préceptes des pratiques cinématographiques ; au sein des informations télévisées, elles s'intègrent en effaçant le rôle « relais » du média. La rupture, avec une pratique journalistique, ne remet pas en cause la monstration propre aux informations, au contraire elle intensifie le regard porté vers l'événement en y apportant une légitimité publique. Le film de famille est dans cette mesure soumis aux lois « anti-programmatiques » du direct, qui régissent fondamentalement le journal télévisé, et qui ne laissent présager aucune entreprise factuelle tant la temporalité paraît fuyante et inaccessible. Au sein du journal télévisé, le film d'amateur révèle sa fonction de témoignage construisant un souvenir qui se bâtit à mesure que le temps « réel », celui du téléspectateur, progresse. En ce sens, au *faire voir* engagé habituellement par la monstration est proposé un *faire sentir* sur lequel nous reviendrons avec plus de précisions. En somme, les mécanismes de signification propres aux images d'amateurs dépendent du cadre contractuel de communication.

### 1.1.3) Espace de réalisation/espace de diffusion

Après avoir porté notre réflexion sur les acceptions du terme amateur, nous avons retenu qu'il propose deux axes sémantiques principaux, l'un constitué à partir de la passion du sujet envers un objet et l'autre qui met en perspective un cadre institutionnel de référence. Nous avons souligné l'aspect complexe de la relation tissée entre le sujet et l'objet, tout comme celle instaurée entre ce même sujet et le cadre institutionnel envers lequel il s'incline ou duquel il s'éloigne. Nous avons également évoqué l'importance du cadre contractuel de diffusion à travers lequel nous engageons désormais la poursuite de notre réflexion. Au sein du journal télévisé, le cadre de diffusion peut valider des effets de sens particuliers (d'authenticité par exemple), en dépit d'une rupture que les images d'amateurs imposent par rapport à leur cadre de réalisation. En effet, conformément aux attentes des deux instances de la communication (constitutive du contrat de communication médiatique), le cadre privé ne correspond pas, *a priori*, au cadre de diffusion propre au journal télévisé. La diffusion d'images issues de la pratique d'amateur génère la rupture, en vertu de la constance créée par la diffusion quotidienne du journal d'information. Néanmoins elles adhèrent pleinement au cadre contractuel des informations télévisées dès lors que nous leur accordons des valeurs de témoignages de l'histoire sociale : leurs utilisations publiques les révèlent comme documents. Pour Odin<sup>385</sup>, le terme amateur laisse intangible toute tentative de définition et toute réflexion autour du film qui se prête à cette pratique s'il ne prend pas en compte l'espace social dans lequel il est diffusé. Dans cette perspective, le film d'amateur devient, par exemple, film de famille (diffusé dans un cadre social restreint), film expérimental ou d'avant-garde qui est à la fois institutionnalisé et autonome (diffusé dans les clubs, les centres d'art...). Selon cette idée, le cadre social dans lequel le film circule participe fondamentalement à sa cohérence interne, aussi bien en termes d'expression que de contenu. La différence entre un film d'art (école ou club) et un film de famille peut résider moins dans le plan de l'expression (entendue ici comme plastique) que du contenu puisque la construction du film d'apprenti se rapproche plus d'un cinéma d'école (en vue d'une professionnalisation) qui respecte certaines règles essentielles. Et même si une part de liberté, d'expérimentation, lui est accordée, elle se constitue à partir du seuil professionnel. Alors que le film en club ou en école raconte une histoire, aussi conceptuelle soit-elle, le film de famille convoque une structure de faits, déjà présente dans la mémoire collective de la sphère de diffusion. En ce sens, le cadre de diffusion permet, lors de la réception (lecture), d'appréhender certains éléments saillants

---

<sup>385</sup> Ibid.



constitutifs du genre en question. Néanmoins, c'est le cadre de réalisation qui définit fondamentalement le cadre de diffusion car il met en place des conditions particulières de production qui seront validées lors de la lecture. Le film de famille est tourné en famille, il met en place une structure particulière qui se révèle incomplète et incohérente si le cadre de diffusion dépasse le cercle familial. Dans ce cas, la cohérence ne pourra se construire qu'à partir des commentaires et explications des membres de la famille. Selon Odin<sup>386</sup>, pour que le film de club (au sens général, c'est-à-dire celui qui tend à officialiser sa pratique grâce aux écoles, clubs, concours...) soit considéré comme tel, le cadre de réalisation doit exclure le cercle familial, autant du point de vue du sujet (il doit se positionner en tant que cinéaste, et non plus en membre de la famille) que des personnages filmés. Le sujet doit également s'inscrire dans une initiation qui lui permettra d'acquérir un *savoir faire* sur plusieurs échelles (techniques de prises de vue, de montage, de manipulation de la caméra...). À ce titre, et par rapport au film de famille qui privilégie la monstration, le film de club tend à constituer une narration. Le matériel entre également dans le cadre de la réalisation car il renferme un certain nombre de compétences, notamment en termes de qualité photographique, qui ont des incidences sur la dimension plastique du film diffusé. Nous le constatons, les cadres de réalisation et de diffusion sont intimement liés, l'un orienté vers la production, l'autre vers la réception ; ils témoignent de la présence tacite d'une dimension pragmatique. Ensemble, ils relèvent d'une situation, d'un contexte, ou d'une dimension extratextuelle qui ne sont pas à considérer comme tels si nous ne souhaitons pas interférer avec une sociologie du film d'amateur. Nous pouvons cependant les prendre en compte dans la mesure où ils participent à la sémiose et se manifestent autant dans la structure communicationnelle et énonciative que dans l'organisation sémio-discursive. D'un point de vue de la communication, ces deux cadres peuvent se traduire au sein du contrat médiatique en termes d'intentionnalité, incarnant les promesses d'un genre. En effet le film de famille constitue une interface entre les deux cadres susmentionnés, dont la cohérence sémantique ne peut jaillir que par leur interaction. Lorsqu'il déborde de son cadre proprement familial, le film est identifié à partir d'une reconnaissance visuelle/sonore, en contrastant avec son cotexte professionnel, mais le cadre de cohérence (interaction entre la réalisation et la lecture) est rompu. Toutefois la prolifération de ce type d'images au sein de différentes productions télévisées (journal télévisé, jeux, magazines, variété...) témoigne de l'importance (véridictoire) accordée à leur égard, indépendamment de leur cercle de diffusion originel. Comme si elles disposent

---

<sup>386</sup> Roger Odin, « La question de l'amateur », in « Communications, le cinéma en amateur », Paris : Seuil, 1999.

d'un cycle d'hystérésis<sup>387</sup> par lequel perdure l'axiologie émanant de leur sphère médiatique. Ce glissement atteste également d'une rupture formelle dans le contrat de lecture, conférant aux images un statut proprement documentaire.<sup>388</sup> Et pour que ces images soient intégrées au sein même de la syntagmatique des productions télévisuelles, elles subissent des modifications liées aux principes spécifiques du contrat de communication. *Vidéogag*, qui diffuse des extraits des films de familles dans lesquels chaque individu est pris dans des situations ridicules, juxtapose une bande sonore que nous pouvons dissocier en deux parties. D'une part, l'émission surexpose des rires enregistrés afin d'indiquer explicitement le moment où le téléspectateur doit manifester ses émotions. D'autre part, une série de bruitages mimant les actions des personnages et des commentaires, ayant la valeur de paroles tirées de l'univers diégétique, créent une « *fictionnalisation* » et donc une distance, un recul face à une situation que le téléspectateur peut commenter (il peut se moquer, ou au contraire compatir). Les documentaires et les reportages d'analyse peuvent également s'appuyer sur les images d'amateurs pour défendre leurs thèses, tel a été le cas de nombreuses productions<sup>389</sup> suite aux événements du 11 septembre qui créèrent autant de versions dites « conspirationnistes » des attentats. Sur fond d'images d'amateurs analysées (au ralenti, image par image, bande son retravaillée...) ces productions prétendent démontrer la fausseté d'un discours préalablement médiatisé, en s'appuyant sur les valeurs d'authenticité des images prises sur le vif. Ces productions méta-discursives cherchent des fragments de vérité au sein d'une réalité que seules les images d'amateurs sont susceptibles de dévoiler. Dans ce cadre, elles constituent non seulement des témoignages mais également des preuves (en termes juridiques), révélant la factualité unanime de l'événement. Nous n'allons pas approfondir davantage, néanmoins nous retenons que l'utilisation de ce type d'images au sein d'une production télévisuelle (c'est-à-dire hors de son cadre de diffusion d'origine), modifie le contrat de lecture en lui attribuant des propriétés fiduciaires issues de son cadre d'origine. Ce type d'images attribue aux productions certaines valeurs (sociologiques, anthropologiques, historiques, d'authenticité...) selon le type d'émission dans lequel elles

<sup>387</sup> Rappelons qu'en sociologie (selon Bourdieu) l'hystérésis se définit comme un ensemble de propriétés qui permet à l'individu de conserver, pendant un laps de temps déterminé, les conditions de sa socialisation, lorsque celui-ci se trouve dans un espace social différent que celui qui a produit ses *habitus*.

<sup>388</sup> Ibid. Au sujet de l'apparition d'images d'amateurs au sein de productions télévisuelles: « *leur contrat de lecture s'en trouve changé : on nous invite à les lire en termes de documents* ». P. 74

<sup>389</sup> « *Loose change* » de Dylan Avery, "9/11 Press For Truth, 11 Septembre, en quête de vérité" réalisé par Ray Nowosielski, ou encore « *911 Mysteries – Demolitions* » (qui circule sur Internet, et qui analyse en profondeur les images d'amateurs afin d'expliquer que les effondrements des tours jumelles ont été orchestrés) sont quelques uns des nombreux films d'enquête diffusés par les chaînes télévisées (thématiques), qui témoignent de l'utilisation de ces images dans une perspective juridique et historique, mais surtout qui démontrent les valeurs véridictoires dont elles peuvent disposer de par leur utilisation.

sont insérées. Au sein des informations télévisées, la présence massive d'images d'amateurs contribue à ouvrir une brèche dans le processus de communication en projetant directement la structure énonciative dans un cadre pragmatique. Redoublant la valeur monstrative à partir de laquelle le journal télévisé est fondamentalement construit, les extraits des images d'amateurs déploient le cercle familial de diffusion au-delà de l'individualité, propageant ses valeurs pragmatiques/subjectives (issues de la réalisation) dans le cadre énonciatif (et complexe) du récit médiatique.

D'un point de vue sémio-discursif, l'axe réalisation/diffusion peut se manifester au sein d'une matrice figurative sous la forme d'empreintes de cette pratique, et dont nous allons reproduire les principaux traits. Les signes qui attestent de l'amateurisme et qui se distinguent du professionnalisme journalistique habituel, peuvent se manifester à travers leurs enveloppes sensibles (acoustiques et visuelles) ou leurs incidences narratives, lesquelles sont observables dans le cadre de l'expérience inter-médiatique. Dès lors, il s'agit de considérer la pratique filmique d'amateur comme une pratique signifiante, structurée et repérable par des traits saillants, c'est-à-dire qui contrastent avec la matière audiovisuelle de l'information télévisée. Avant de pouvoir engager notre réflexion autour de la praxis<sup>390</sup>, et de ce qu'elle peut apporter en termes sémiotiques dans l'analyse des images d'amateurs, nous devons dégager les réquisits fondamentaux pour une analyse visuelle de l'image. En effet, si la praxis s'impose comme la principale caractéristique des images d'amateurs, c'est de prime abord, en vertu de sa manifestation visuelle qui laisse présager une ouverture sur les pratiques d'énonciation/monstration. Il nous est donc indispensable de nous intéresser à la dimension profilmique, iconique mais également au domaine plastique du texte audiovisuel alors même que nous avons relativisé sa pertinence<sup>391</sup>. Nous allons donc mener une réflexion autour de ces dimensions visuelles et de leur efficience dans une analyse des images d'amateurs, qui a pour objectif de dynamiser le poids de celles-ci dans le processus de pathémisation de l'information d'urgence.

---

<sup>390</sup> Car la praxis est inéluctablement l'instance traçante qui permet aux discours de s'adapter aux cercles dans lesquels ils s'installent.

<sup>391</sup> Cf. p.100, « *l'avènement du plastique* »

### 1.1.4) Praxis et niveaux de pertinence

Si l'image d'amateurs relève d'une réception et en somme d'un mode de lecture particulier<sup>392</sup>, (qui s'ancre dans une pratique), c'est sans conteste parce qu'elle est fondamentalement une *modalité*, en son sens le plus faible, c'est-à-dire qu'elle informe sans équivoque sur une « manière d'être ou de faire ». Elle manifeste deux données principales, une présence (l'anonymat de l'amateur) et un champ d'action (un *faire*). La première pouvant se déterminer dans la pratique filmique par la vue subjective qu'elle incarne, derrière la caméra ; la deuxième étant constituée par tout ce qui déstabilise la réception visuelle et sonore du texte, à savoir la qualité intrinsèque de l'image, les mouvements de la caméra, le cadrage, l'exposition, la prise de vue, la prise de son... Cependant, ces éléments visuels particulièrement saillants et caractéristiques de la pratique d'amateur se positionnent à l'interstice des espaces de réalisation et de diffusion pour en assurer la médiation. Dès lors, ces figures de l'amateur sont cohérentes si elles circulent dans l'espace confiné qui les a fait naître (le cercle familial par exemple). Mais lorsque les images issues des films de famille sont diffusées au sein des informations télévisées, certains traits caractéristiques sont alors prééminents car ils dénotent une fracture dans la constance<sup>393</sup> de la pratique professionnelle, en contrastant avec l'ensemble des signes du texte audiovisuel dont la praxis a érigé les modalités de réception. Il est également logique qu'en contrepartie, s'exerce une fission du côté de la constance du film d'amateur (caractérisée par une structure fragmentaire et parasitaire) qui cautionne l'émergence d'un événement envers lequel le sujet filmant adopte le *paraître* du journaliste, mais nous y reviendrons. Cette rupture doit donc s'envisager en termes comparatifs entre une pratique médiatique professionnelle et une pratique ludique et sociale. La question fondamentale à laquelle nous sommes confrontés est de savoir si la pratique filmique doit s'appréhender par rapport au contexte de production, c'est-à-dire selon les conditions par lesquelles elle s'est constituée. En effet, pour Patricia R. Zimmermann, « *la faiblesse esthétique du film amateur, avec ses ruptures et ses manques, suggère que l'analyse du texte seul (l'analyse textuelle) ne peut être qu'insuffisante...* »<sup>394</sup>, elle doit s'accompagner d'une réflexion autour de la relation entre le réalisateur et le sujet, entre le film et l'histoire, entre la réalité

---

<sup>392</sup> Que nous verrons par la suite avec plus de précision, néanmoins nous rappelons que pour Laurence Allard, les images amateurs produisent une relation d'énonciation sur un mode du réel et conduisent à une lecture de l'interpersonnel : « Télévision et amateur, in « Le film de famille, usage privé, usage public », Méridien Klincksieck, 1995

<sup>393</sup> Elaborée par le rituel journalier.

<sup>394</sup> P. R. Zimmermann, « Cinéma amateur et démocratie », in Communication n. 68 : le cinéma amateur, Paris : Seuil, 1999, p.290

et l'invention, le réel et l'imaginaire... Elle précise que l'approche immanentiste ne suffit pas à déceler les particularités des images d'amateurs en ce sens qu'elles doivent s'inscrire dans une relation intersubjective. Nous sommes d'accord sur un point, circonscrire l'analyse à la dimension perceptible ne semble pas suffisante pour déceler la particularité des images d'amateurs par rapport aux autres images du texte médiatique, néanmoins les situations de production et de diffusion ne doivent pas être abordées selon leur implication dans les champs disciplinaires voisins, mais de préférence dans une perspective structurale. L'analyse transcendantale qui prend en charge le film amateur dans l'espace de diffusion qui lui est originellement destiné (cercle familial, amical... tout comme le film cinéma peut être analysé par rapport aux modalités fictives qui lui sont propres, ou comme le journal télévisé peut être analysé par rapport au rôle social dont il est garant) est pertinente dans la mesure où elle souhaite aborder les signes d'un point de vue anthropologique, sociologique ou historique, et mettre en valeur l'implication du film amateur dans un de ces champs disciplinaires. Dans le cadre de la signification, il convient donc d'ajuster les niveaux de pertinence de l'analyse aux plans d'immanence pour ne pas tomber dans une herméneutique trop hâtive qui aurait comme finalité l'explication contextuelle. L'analyse doit donc comprendre deux niveaux, l'un sémio-discursif articulé autour des strates sensibles du texte, l'autre sémio-pragmatique et communicationnel régissant la signification lors de l'acte de lecture et qui extrait ses valeurs pragmatiques des pratiques sociales de l'amateurisme. La relation d'analyse entre les deux dimensions doit être comparative de sorte que les pratiques sociales constituent une sémiotique appartenant au monde naturel, dans la mesure où nous nous intéressons à la relation d'analogie entre la structure audiovisuelle et le monde au sein duquel demeurent ces pratiques.

Nous pensons donc que la situation extratextuelle se manifeste au sein même du texte et peut s'extraire fort aisément, si l'on conçoit par exemple les principes régisseurs du contrat de communication comme inhérents aux horizons d'attente de la lecture : la « réalité » du film amateur ou le principe de fiction du cinéma. En somme, nous devons faire une concession, dresser les principes/visées du contrat de communication spécifiques à ces images susceptibles de créer des valeurs propres, immanentes à l'amateurisme et ayant un impact lors de leur diffusion au sein des informations télévisées. Si les images d'amateurs sont susceptibles de créer des effets de sens particuliers et de réagir au sein du dispositif télévisuel une sorte de moteur pathémique, c'est en raison d'un contexte de production qui est à considérer comme structurant, c'est à dire comme un ensemble de

signes, constitués par un plan de l'expression et un plan du contenu, qui s'organisent en actes et qui se déploient dans un temps et un espace définis.

## 1.2) Axe inter-sémiotique

### 1.2.1) Visualités : des sémiotiques

Afin de pouvoir analyser les vidéos d'amateurs et d'en extraire les mécanismes par lesquels elles intensifient les valeurs pathémiques du discours et participent à l'émergence de l'information d'urgence, nous devons déterminer quels profils notionnels et conceptuels les particularités de ces images sont susceptibles de dresser. Dans la mesure où elles sont issues d'une pratique englobant la production et la diffusion, les images d'amateurs appellent à un mode visuel qui n'a de pertinence qu'en corrélation avec son cadre de communication. Cette visualité<sup>395</sup> si particulière doit être analysée en termes à la fois audiovisuels, avec tout ce que le syncrétisme du matériel signifiant peut engager comme effets de sens, mais également en termes photographiques, non pas en vue d'une cohérence historique mais plutôt à l'égard des dispositifs d'observation qu'ils sont capables d'installer. L'évolution de la sémiotique visuelle ces cinquante dernières années a permis de ne plus cantonner l'image dans un purisme éthéré, issu de l'histoire de l'art figuratif, et de déployer son spectre dans un large champ d'application, traversant les différents types d'images que nos sociétés ont et continuent à créer et à diffuser, qu'elles soient picturales, infographiques, publicitaires... Selon nous, au cours de l'histoire de la sémiotique, trois brèches théoriques (et non chronologiques) se sont ouvertes, agréant des évolutions considérables dans l'analyse du visuel. La première ouverture importante est apparue avec les recherches et réflexions barthiennes sur la *Rhétorique de l'image*<sup>396</sup> et toutes les questions au sujet de l'iconicité soulevées entre autres par Nelson Goodman ou Umberto Eco. Dans *Éléments de sémiologie*, Barthes souhaite donner à l'image une double force : l'une comme mode de persuasion et d'argumentation (au même titre que l'*inventio*) et l'autre comme figure (comme l'*elocutio*). Il met en avant les notions de dénotation et de connotation, laquelle permet d'évaluer une signification seconde à partir d'une signification première. Selon nous, cet ouvrage donne une dimension toute particulière au statut d'image puisque celle-ci doit être analysée en fonction des aspects culturels du

---

<sup>395</sup> Les signes qui caractérisent ces images du point de vue plastique (le parasitage, le bruit, etc.) et qui s'opposent au professionnalisme, s'ancrent parfaitement au sein de leur pratique sociale. Dans le cercle familial, ils perdent leurs valeurs négatives.

<sup>396</sup> R. Barthes. « Rhétorique de l'image » in *Communications*, Paris, Seuil, Collection Recherches sémiologiques, n°4, 1964, p.40-51.

signifié. En injectant le symbolique comme élément majeur permettant deux niveaux de lecture, Barthes initie une sémiotique « plurimodale », s'exerçant dans des domaines aussi variés que l'image publicitaire ou la mode... Nombres de théoriciens permirent également d'alimenter la sémiotique du visuel de concepts majeurs et fondamentaux dont il est difficile de se détacher. Nous faisons état de ceux qui, dans le cadre précis de notre recherche, sont plus à même de décrire l'apport du visuel sur notre travail. La seconde brèche est apparue avec le groupe  $\mu$  et la rhétorique du signe visuel proposé dans l'ouvrage *Traité du signe visuel*<sup>397</sup>, qui distingue le signe plastique du signe iconique. Cette distinction a été et continue d'être une forte émancipation pour l'analyse sémiotique de l'image d'art, notamment face aux œuvres dites abstraites, puisqu'elle permet de détrôner l'hégémonie iconique et d'attirer les manifestants jadis appelés « décoratifs » (formes, textures, couleurs...) au devant de la scène analytique en les considérant comme une structure bipolaire au même titre que les autres signes. La troisième grande évolution à nos yeux semble se manifester à travers les théories du sensible introduites par l'école greimassienne qui ont permis à la fois de diversifier l'objet d'analyse tout en prenant en compte la dimension thymique plaçant sur un piédestal le perceptif, déjà présent dans les théories du groupe  $\mu$  mais selon une échelle toute différente. À cela, s'ajoutent les nombreux travaux menés par C. Metz, R. Odin et F. Jost entre autres, qui s'appliquent à un objet (audiovisuel) particulièrement complexe en raison de sa constitution pluri-sémiotique. En ce sens, nous sommes confrontés à une difficulté méthodologique, celle de savoir comment harmoniser les sémiotiques au sein d'un support qui appelle à la pluridisciplinarité. Dans la mesure où la particularité des images d'amateurs au sein des informations télévisées réside dans l'effet de vérité, l'iconicité demeure donc notre objet de réflexion principale. Néanmoins, c'est vers une perspective comparative entre le monde des pratiques sociales et la structure audiovisuelle, que se focalisera notre attention, et non vers une orientation purement référentielle. Dans les paragraphes suivants, nous souhaitons diagnostiquer les mécanismes par lesquels les images d'amateurs créent ces effets de sens et par la même occasion, nous observerons quelles incidences pathémiques elles sont susceptibles d'engager au cœur du processus de signification.

---

<sup>397</sup>Groupe  $\mu$  *Traité du signe visuel*, Paris : Seuil, 1992

## 1.2.2) Image d'amateur : entre plastique et iconique

L'analyse des images d'amateurs telle que nous souhaitons l'effectuer prend donc source dans une réflexion sur la nature même des signes. Puisqu'elle est visuelle, animée et auditive, la structure se détache d'une emprise purement unilatérale. Analyser les images d'amateurs comme une structure de signes exclusivement visuels, relèverait d'une tâche sans perspective, cristallisée dans une approche déterministe. De même, prendre en compte la multitude de ces éléments dans leur diversité pourrait nous éloigner de notre préoccupation principale. En revanche, se pencher sur les mouvements d'attraction et de répulsion des différents signes, dans l'exacte mesure d'une approche comparative, permettrait de dévoiler les mécanismes référentiels. Néanmoins il est à considérer que ces mouvements « différentiels » se déroulent au cœur même de la structure audiovisuelle mais aussi et surtout au sein du lien « iconique » (nous préférons mettre des guillemets puisqu'il ne s'agit pas d'une iconicité pure et directe avec ce que nous connaissons du réel) qui niche, nous le verrons, entre cette structure audiovisuelle et la structure dynamique d'une « pratique ». En ce sens l'iconicité telle qu'elle a été définie trouve, ici une acception plus large : l'effet de réel réside moins entre le signe et le monde qu'entre le signe et une pratique du monde. Cette iconicité transitive fragmente le monde naturel en objets, formes de vie ou, comme ici, en pratique<sup>398</sup>. La particularité sensible des images d'amateurs réside dans sa facture, dans une « mauvaise qualité » qui est tributaire des valeurs accordées à une pratique professionnelle exemplaire. Encore faut-il définir le mauvais pour pouvoir mettre en exergue ces valeurs qui se manifestent sur un axe esthétique. Nous considérerons le mauvais comme le non respect des règles établies par la communauté des professionnels, que nous pouvons repérer par distinction avec les schèmes perceptifs de la praxis journalistique. Néanmoins l'amateurisme ne doit pas s'appréhender en termes exclusivement négatifs, ou même par une observation « de surface », car cela consisterait à établir une analyse stérile qui porterait uniquement sur l'expression, alors que la distinction iconique/plastique peut nous offrir une réelle déclinaison sémiotique et faire apparaître un niveau bien plus complexe et heuristique. En somme, d'un point de vue sonore et visuel, l'amateurisme se définit par une plastique particulière, composée de molécules sémiques « parasites », qui tend à s'imposer comme une barrière à l'iconicité (au sens pur) des images. Bien que ces signes naissent par opposition aux percepts du journalisme

---

<sup>398</sup> Rappelons que pour Greimas, le « monde naturel », notion qui tient lieu du monde référentiel, ne saurait se restreindre à une sémiotique particulière, car elle est plutôt un lieu d'élaboration et d'exercice de multiples sémiotiques, tels que peuvent l'être les comportements, les situations, les pratiques... qui dans cette perspectives sont analysables comme des « discours » du monde naturel.



professionnel, ils n'en sont pas moins autonomes<sup>399</sup>. Dès lors, il existerait une double structure, l'une proprement iconique (inhérente au support télévisuel), la seconde plastique (configurée par les particularités de l'amateurisme). La séparation de ces deux axes, élaborée par les travaux du groupe  $\mu$ , nous offre donc les moyens pour approcher la facture de ces images, mais comme nous l'avons souligné<sup>400</sup>, le plastique n'a de sens que s'il dialogue avec l'iconique. Au sein des images d'amateurs, l'importance de cette dichotomie se révèle considérable car elle nous confronte à des questionnements pertinents. En effet, d'un point de vue logique, les deux structures sont interdépendantes, l'une concerne la bonne réception du monde (l'iconique), alors que l'autre, la « mauvaise » plastique, consiste au contraire à l'enfreindre. Alors que du point de vue du sens commun, le plastique semble à la fois surdéterminer l'amateurisme par des propriétés visuelles et sonores dérivant de cette pratique socioculturelle, et à la fois participer à l'émancipation et à l'efficacité de l'iconique. Ces deux dimensions présentent donc un comportement paradoxal qu'il convient d'examiner. Il nous importe en premier lieu de déterminer si les définitions du signe plastique correspondent à celles que nous nous faisons des signes du « mauvais », puis dans quelle mesure elles dialoguent avec l'iconique. Pour J.-M. Floch, la sémiotique du plastique :

*"... a pour objet de rendre compte d'un discours de l'image qui échappe à la seule mise en langue de celle-ci ; autrement dit, elle étudie la dimension signifiante de ce que les artistes et les historiens d'art attachés aux qualités sensibles des œuvres appellent quelquefois le décoratif"<sup>401</sup>.*

Cette courte définition du plastique nous informe qu'elle se distingue de l'iconique en ce qu'elle s'intéresse aux éléments de « surface » (qui ont une signification profonde), c'est-à-dire à la dimension du perceptible, alors que l'iconique, lui, met l'accent sur les qualités figuratives de l'image. Le plastique récuse la prééminence du reconnaissable au profit d'une relation de proximité sensible entre l'œuvre et le sujet. Tous les éléments alors directement perceptibles, avant d'être figuratifs, sont en premier lieu un agencement, une composition signifiante. Longtemps sous l'emprise exclusive de la *mimesis*, le signe visuel a tardé à décliner ses variables stylistiques et esthétiques dans une approche perceptive. Considérées comme des signifiants du signe iconique, ces variables n'étaient pas en

<sup>399</sup> Notre partie heuristique tâchera d'apporter plus de précision quant à cette structure qui paraît paradoxale dans la mesure où elle s'oppose à une réception optimale du texte : elle est déstructurée, mais en même temps, cette déstructuration est elle-même un ensemble cohérent, un mécanisme agencé et rationnel, sans quoi elle n'aurait plus de valeur et se fonderait dans la strate iconique.

<sup>400</sup> Cf. p. 103, La résistance de l'iconisme

<sup>401</sup> J.-M. Floch, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux : Pierre Fanlac, 1986

mesure d'informer sur toutes les déclinaisons de sens possibles. La distinction du plastique et de l'iconique a permis au groupe  $\mu$  de proposer une sémio-rhétorique du signe visuel s'attachant à son large spectre, aussi bien dans l'image publicitaire que dans les œuvres picturales par exemple. C'est en effet au sein des œuvres abstraites que les enjeux fondamentaux de la dimension plastique affirment avec plus de facilité leur pertinence, dans l'exacte mesure où celle-ci engage un cheminement du percept au concept. Néanmoins, l'autonomie du signe plastique n'est pas absolue puisque celui-ci ne peut trouver de réels fondements sans la solidarité qu'il entretient avec l'iconique. Il en résulte l'articulation iconique / plastique au sein d'un message visuel que le groupe  $\mu$  (1992) représente de la façon suivante :

*Schéma n°13 : le message visuel selon le groupe  $\mu$*

<b>Message visuel</b> {	Le plastique		Signifiants	Signifiés
	L'iconique	Signifiés	Signifiants	

L'interaction des deux dimensions du visuel permet d'approcher les propriétés esthétiques de l'image et dans le cadre de notre recherche, permet de cristalliser tous les éléments susceptibles d'enfreindre les règles élémentaires de production et de réception du message, caractérisant le non professionnalisme. Les signes, considérés comme étant opposés aux normes établies par les institutions et leurs pratiques, se distinguent par leur manifestation plastique, mais participent fondamentalement et activement à l'illusion référentielle, via des valeurs d'authenticité. En somme, tous les éléments identifiables comme étant de l'amateurisme participent, voire accélèrent le processus référentiel. Cette qualité particulière des images d'amateurs, issue de sa facture, repose sur un effet d'authenticité dont le jugement épistémique parie sur la sincérité et la transparence. Nous sommes ainsi confrontés à un paradoxe dans la mesure où ce qui dénote la mauvaise qualité - c'est-à-dire le non professionnalisme ou encore *l'imperfectibilité* de l'image - semble constituer un filtre, une barrière d'un point de vue plastique, de la réceptivité de l'objet audiovisuel, et en même temps semble capable d'informer avec plus de proximité la réalité. Dès lors, comment ces éléments (qui constituent d'un point de vue esthétique un filtre) sont-ils capables de renverser la tendance et d'acquiescer des effets de sens "réalité" ? Il convient de réfléchir sur la nature même de ces signes que nous appréhendons pour l'instant comme des signes plastiques : s'agit-il réellement de signes plastiques ? Selon les théories du

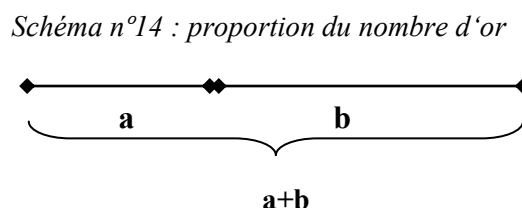
groupe  $\mu$ , le plastique constitue une face manifeste de l'objet visuel, directement accessible par la relation sensible et donc esthétique qu'entretient le sujet et l'œuvre. Une des plus grandes tâches du groupe  $\mu$  a été de tenter de nous fournir une grammaire des signifiants et de comprendre à travers quels mécanismes ils s'attachent aux signifiés. Le signe plastique, continuum que découpe le signe iconique, s'organise autour de quatre grandes familles qui sont le chromatisme (les couleurs et ses valeurs associées), les formes (toutes les formes répétables au sein de l'œuvre, même les formes atomiques que sont les points, les traits, les courbes...), la texture (inscrite sous un régime d'oppositions comme grain *vs* lisse, épais *vs* mince...) et la spatialité (orientation, positions, dimensions...). Dans cette perspective, l'image est d'emblée potentiellement tabulaire puisque les signes plastiques forment une structure catégorisable en différentes variables. En outre, il nous semble que ces classèmes n'épuisent pas la densité esthétique de l'amateurisme ; attribuer l'exclusivité de la « mauvaise qualité » ou de « l'imperfectibilité » à la dimension plastique risquerait de provoquer une inertie tautologique dans la mesure où l'un définirait l'autre et réciproquement. Néanmoins, ils se détachent de la strate iconique et nous sont directement offerts par la relation esthétique que nous entretenons avec l'objet visuel, par conséquent, il nous importe de déterminer la nature de ces signes. En premier lieu il s'agit de préciser quels rapports ils entretiennent avec la strate sensible des supports par lesquels ils sont diffusés. En cela, suivant les connaissances préalables de la constance professionnelle conférée par la praxis et le rendez-vous journalier, nous tâcherons d'isoler les traits particulièrement saillants, susceptibles de constituer l'amateurisme.

### **1.2.3) Regards croisés : photographie et cinéma**

Conformément à notre réflexion au sujet des espaces de diffusion au sein desquels l'image d'amateur circule, il nous est nécessaire de déterminer les différents regards issus des normes professionnelles afin de constituer une matrice différentielle ; susceptible de caractériser visuellement l'amateurisme. Il nous semble judicieux de nous référer aux liens entretenus entre les supports photographiques et cinématographiques, issus des pratiques médiatiques qui forgent notre regard mais conditionnent également l'agencement du contenu. Ce n'est donc pas exclusivement parce que le cinéma et la photographie partagent la même ligne historique que nous souhaitons adopter une posture pluridisciplinaire mais surtout pour des besoins analytiques. L'image cinématographique n'est pas simplement une image photographique animée, elle enlace une structure extrêmement complexe de différents codes de natures diverses et fait intervenir une temporalité guidée. De cette complexité - issue du mouvement de la caméra, de la dynamique du matériel audiovisuel à partir de laquelle les différents possibles narratifs prendront forme - naît le besoin d'une mise en image cohérente. Bien qu'elle soit du mouvement, l'image cinématique dépend d'une gestion photographique en ce sens que la lumière est le fondement même de la prise de vue, dont les modalités de captation déterminent à la fois la réception du profilique et la structure de la plastique visuelle. Dès la naissance du cinéma, la lumière a toujours été la préoccupation principale, au point de devoir tourner les séquences à l'extérieur afin de bénéficier d'une luminosité optimale. Cette dépendance a créé une contrainte à laquelle le processus filmique a dû s'adapter ; ce dernier a su, au fil du temps, en jouer afin de créer de multiples ambiances et effets. Le directeur de la photographie est en charge de gérer toutes les caractéristiques de la lumière, en cohérence avec l'atmosphère du film, il définit les caractéristiques visuelles de réception de la production. La photographie constitue donc un domaine à part entière au sein du processus filmique. L'inscription de la lumière nous semble donc subsumer toutes les dimensions visuelles, même s'il en a pour coutume, au sein du cinéma mais également dans les informations télévisées, d'insérer une multitude d'images de différentes natures comme par exemple les images de synthèse ou les autres inscriptions infographiques. En effet, toutes les images constituent des amas de lumières, elles sont des réflexions et des émissions interprétées par des mécanismes physiologiques et cognitifs. D'un point de vue sémiotique, le dynamisme résultant de la spécificité de la facture de l'image cinématique n'épuise pas la distinction iconique/plastique car il met en œuvre le mouvement et toute la complexité que cela suppose, mais également car il fait

appel à un découpage « photographique »<sup>402</sup>, par le cadrage, l'angle de prise de vue, la profondeur de champ, la vitesse d'obturation, l'ouverture du diaphragme etc. Martine Joly<sup>403</sup> distingue les signes plastiques selon deux catégories : ceux qui sont non spécifiques, (les formes, la texture, les couleurs, la gestion de la lumière) et ceux qui sont spécifiques à la représentation visuelle, à une œuvre, et qui sont susceptibles de se manifester par leur caractère conventionnel (la composition, le cadre, le cadrage, le point de vue). Cette distinction nous paraît importante dans la mesure où elle permet de mettre en ordre deux aspects que l'on retrouve au sein de l'image filmique et qui ne se trouvaient pas analysables en termes de plastique. Le cadrage, la prise de vue, la profondeur de champ sont ainsi des propriétés photographiques auxquels nous ajoutons les mouvements scopiques (zooms, panoramiques) qui constituent autant d'éléments témoignant d'une prise en charge particulière du médium filmique. Le regard photographique croise ainsi le regard cinématographique, celui du mouvement et des effets narratifs produits par le dynamisme de la continuité. La photographie a longtemps hérité d'un regard conditionné par la tradition picturale, et en ce sens, sa reconnaissance en tant qu'œuvre est subordonnée aux schèmes établis par cette pratique institutionnalisée exercée par la communauté des artistes, des écoles, et autres « professionnels ». La composition photographique dont elle tire ses préceptes mobilise, au premier plan de la perception visuelle, le dynamisme du regard. Issues du nombre d'or, certaines règles de base de composition établissent les normes par lesquelles notre regard est conduit. Selon les croyances socioculturelles et institutionnelles, l'image composée par ces règles offre une qualité esthétique optimale, agréable au regard. D'origine mathématique, ces « lois » sont appréhendées par la communauté des photographes comme ayant des qualités esthétiques remarquables, et encore aujourd'hui, les manuels de photographie sollicitent leur respect afin de pouvoir équilibrer convenablement toute œuvre. Datant de l'antiquité, le nombre d'or est une proportion arithmétique qui stipule que le rapport entre deux longueurs, a et b (sachant que a est plus petite que b), est égale au rapport entre b et le tout (a et b). Ou encore  $\frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}$ .

Cette proportion peut se représenter schématiquement de la façon suivante :

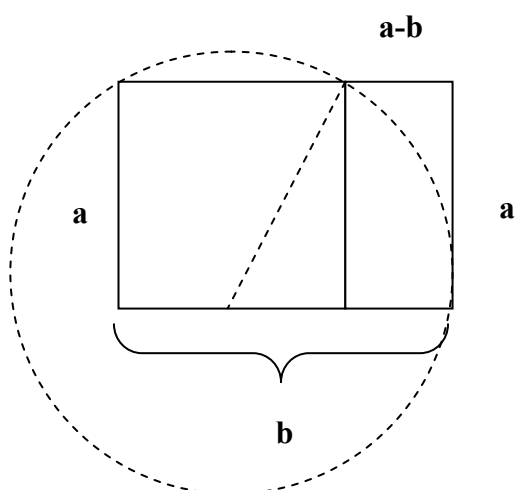


<sup>402</sup> Plus précisément selon la pratique photographique.

<sup>403</sup> M. Joly. *L'image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*, Paris : Nathan, Collection Fac. Image, 1994.

Inutile de démontrer l'équation qui nous amène à une valeur exacte de ce nombre alors appelé nombre  $\phi$  (Phi), proche de 1,618, car ce qui est important de souligner réside au sein de ses applications multiples. Ce nombre, présent de manière récurrente dans la nature, (expliquant peut-être l'origine des croyances mystiques à son égard), permet de créer un rectangle de longueur (b) et de largeur (a), selon le même rapport  $\phi$ . Pour ce faire, il suffit de dessiner un carré de longueur (a), puis de prendre le centre d'un des côtés et tracer un cercle passant par les deux côtés opposés. L'intersection de la droite prolongeant la base du carré et du cercle détermine l'extrémité de la base du rectangle d'or.

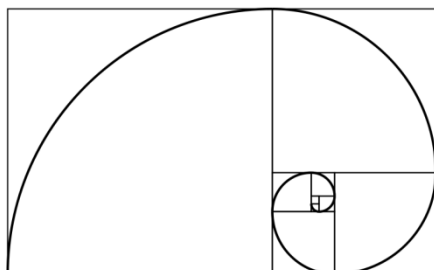
*Schéma n°15 : proportion du Rectangle d'or*



Il est possible de réitérer ce processus au sein du nouveau rectangle dessiné, et ainsi de suite, indéfiniment. Nous obtenons la figure suivante et à l'intérieur de chaque carré peut se dessiner un arc de cercle. En reliant chacun de ces arcs, nous obtenons une spirale, appelée la spirale d'or. Selon les croyances, cette spirale aurait la caractéristique de pouvoir présenter un équilibre au sein des manifestants d'une image, cet équilibre serait idéal, et permettrait d'obtenir une gestion picturale parfaite. Beaucoup considèrent que la beauté prend source de cette règle d'or. Depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, le nombre d'or a inspiré l'agencement d'une multitude d'œuvres particulièrement notables, en respectant la disposition des contenants picturaux selon l'axe en spirale ou en respectant les dimensions des formes selon le rapport  $\phi$ . Si la ferveur de ces croyances perdure encore aujourd'hui, c'est sans doute par son utilisation par de nombreux artistes et scientifiques au fil du temps : c'est le cas, par exemple, de Le Corbusier, qui a mis au point la notion de

« modulator » à partir du rapport Phi et qui détermine les proportions de la morphologie humaine. Cette notion est encore utilisée dans les manuels de dessin comme une technique proportionnelle entre les membres supérieurs.

*Schéma n°16 : spirale d'or*



Dans cette perspective, naît une série de règles issues indirectement du nombre d'or, comme la spirale d'or qui souhaite orienter le regard vers une esthétique idéale, mais également la règle des tiers. Très présente dans les manuels de photographie élémentaire, elle suggère une gestion spatiale de l'image qui serait « optimale ». En découpant l'image en trois parties égales tant sur la largeur que sur la longueur, nous obtenons quatre lignes imaginaires, appelées lignes de forces, ainsi que leurs intersections appelées points « chauds », sur lesquels il est recommandé de disposer le sujet principal, et à partir desquels peuvent se décliner les différentes dynamiques du regard. Il est également conseillé de disposer les couleurs, textures ou formes dominantes ou majoritairement denses sur un ou deux tiers de l'espace visuel. En somme, cette règle de tiers permet d'orienter le regard à travers une composition arrangée de la matière picturale. Ce regard que nous portons vers l'objet peut cheminer différemment selon les lignes directrices (perspectives, couverture du champ par des lignes présentes au sein de la scène ...) imposées par la composition et par les objets contenus au sein de l'image. Les manuels insistent sur le fait que l'habitude de la lecture influence grandement la linéarité de lecture de l'image : l'orientation des éléments de gauche à droite influencerait le sens de lecture de l'image. De même, les couleurs et textures dominantes du point de vue perspectif ainsi que la forme des êtres humains sont susceptibles d'attirer le regard avec plus de prégnance. Le parcours du sens cautionne aux confins de la perception un parcours topographique visuel, toutefois, bien que celui-ci puisse être guidé, il ne contredit aucunement l'élaboration

physiologique du sens, la syntaxe étant soumise aux tracés oculaires<sup>404</sup>. En somme, l'agencement des éléments plastiques et iconiques semble relever de règles fondamentales qui prennent source dans des préoccupations esthétiques idéales. Bien que l'image cinétique rende dérisoire toute attention exclusivement enracinée dans la règle d'or, en raison du mouvement, et par conséquent du changement constant des formes plastiques, certains plans fixes peuvent néanmoins être considérés dans cette perspective. Les images suivantes essaient de tracer de manière graduelle quelques possibles plans relevant de cette idéalité. Au sein de l'image 156, le journal télévisé<sup>405</sup> place le regard de la présentatrice au cœur de l'espace, les yeux rivés dans l'axe de l'objectif, afin de créer un simulacre de contact avec le téléspectateur. Les couleurs dominantes, bleutées, composent les deux tiers du cadre et le noir un tiers, d'autant que celui-ci est disposé principalement au sein de la zone inférieure. Alors que pour la seconde image, 157, également issue d'un plan fixe, le regard est disposé sur une ligne de force horizontale, et les couleurs denses dominantes sont, grâce au plan poitrine, principalement agencées dans la zone du dessous.

**Image 156**



**image 157**



Au sein de l'image suivante (158), le respect de la règle des tiers semble cette fois-ci bien plus respectée dans la mesure où les tours du WTC intègrent pleinement la zone située à gauche, le bandeau déroulant remplit également une zone complète située en bas de l'image alors que l'avion, qui se dirige tout droit vers la deuxième tour, crée une trajectoire légèrement oblique suivant la ligne imaginaire du dessus. D'un point de vue chromatique, les tons foncés gris, noirs et rouges semblent investir les deux tiers de l'image. L'image 159 présente également les signifiants principaux, le globe et le visage du personnage, sur des points de force.

<sup>404</sup> Erik Bertin. *Du regard physiologique au regard sémiotique : premières recherches autour de l'eye-tracking*. Nouveaux Actes Sémiotiques [ **en ligne** ]. Recherches sémiotiques. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3037>> (consulté le 28/11/2010)

<sup>405</sup> Bien que ces règles soient bien plus présentes au sein de l'image documentaire (compte tenu de l'observation proposée par le contrat de lecture), l'image d'information mobilise cette composition conformément à la visée prédictive de la monstration.



Image 158



image 159



L'importance réside dans le fait que même au sein d'un discours qui se veut sur le réel, l'image est susceptible d'être formatée selon des principes esthétiques de base, permettant également un cheminement signifiant du regard comme sur cette dernière image, dont le décor permet d'insérer le personnage expert scientifique au cœur de son environnement afin d'étayer la véracité de l'information, par l'identité de ce dernier. À cette modélisation s'ajoutent les composantes relevant de la facture filmique, tels que l'échelle des plans (général, d'ensemble, moyen, américain, poitrine, rapproché, gros plan...), les valeurs que la pratique leur accorde et les mouvements de la caméra (panoramique et travelling). Tous ces éléments se conjuguent dépendamment du contrat médiatique propre au journal télévisé qui confère au genre une « aura » de valeurs, d'attentes, articulées autour du principe de véridicité. Puisque la perception constitue la première entrée dans le champ complexe de la signification, elle doit entrer en résonance avec les principes propres à l'objet de communication. Alors que pour la production cinématographique, le directeur de la photographie est ostensiblement mis en avant conformément à son importance dans la création de l'atmosphère générale du film ; au sein du journal télévisé, la photographie (*stricto sensu*) doit être la plus naturelle possible, voire transparente. L'idéal visuel semble donc constituer la base sur laquelle repose l'esthésie, mais au sein d'une production telle que l'information télévisée, qui se veut proche du « réel », cet idéal est structuré non plus selon un paraître, mais un « disparaître » (informer sur le monde selon un principe de transparence), pour autant la fonction du tracé oculaire et de l'organisation des variables selon ces règles soit réduite à une correspondance purement prédicative. À partir de la catégorie sémantique de l'idéal et de sa combinaison avec les principes de réalité, nous sommes en mesure d'esquisser différents traits caractéristiques de la strate visuelle conventionnelle du journal d'information, traits à partir desquels nous analyserons d'un point de vue différentiel les images d'amateurs et leur spécificité plastique, ou plus précisément photographique.

La dimension sensible de l'objet télévisuel semble donc émaner du regard photographique que nous portons sur elle, mais à cela s'ajoutent les composantes issues d'une double dimension plastique: les signes universaux que sont les formes, la texture, les couleurs et les signes spécifiques à l'objet télévisuel, relevant de l'espace tels que le cadre, le cadrage, la composition, la prise de vue, ou relevant du mouvement de la caméra (panoramique, travelling, zoom...). La combinaison des dimensions photographiques selon leur agencement par plans au sein de la syntagmatique des séquences, constitue l'acte de monstration que nous opposons à l'acte d'énonciation engagé par l'adjonction du verbal. Le dialogue entre la strate iconique et plastique comporte une incidence directe sur l'univers profilmique.

*Tableau n°4 : les principales catégories de signes télévisuels*

<i>Dispositifs</i>	<i>Dimensions</i>	<i>Types de signes</i>			<i>Attributs</i>
monstration	Dimension photographique	Signes iconiques			mimésis
		Signes plastiques	Signes plastiques non spécifiques		Couleurs, lignes, formes, textures
			Signes plastiques spécifiques	spatiaux	Cadre, cadrage, composition, prise de vue
				kinésiques	Mouvements de la caméra/ zooms
	Dimension diégétique	Interconnexion des plans			

Ce tableau permet de mettre en avant les principales manifestations sémiotiques des matériaux visuels, à la fois plastiques et iconiques. Puisque par la facture télévisuelle de l'information, c'est la *transparence* qui d'un point de vue sémantique semble catégoriser la relation entre le médium et le monde, les signes plastiques non spécifiques doivent par conséquent s'harmoniser avec la strate iconique afin de pouvoir relayer avec le plus de cohérence et le plus de clarté possibles le monde. Quant aux signes spécifiques au support et au genre télévisuel, ceux-ci érigent une monstration la plus naturelle possible, à travers la combinaison des différents signes constitutifs des dispositifs que nous avons vus<sup>406</sup>, telle que la prise de vue frontale et centrale du présentateur afin de suggérer un effet de contact par exemple.

<sup>406</sup> Cf. P. 133

## 2. Mécanique iconique

### 2.1) Propriétés séminales

Conformément aux principes de véridicité du journal d'information et par opposition aux signes constitutifs de la dimension photographique, nous allons ériger une matrice des manifestants sensibles (audio et visuels) des images d'amateurs, afin d'en extraire les propriétés séminales. Au premier abord, et d'un point de vue strictement perceptif, ce qui distingue les images d'amateurs des autres images dites professionnelles, au-delà de leur catégorisation par l'instance médiatique, est sans nul doute leur manifestation plastique parasitaire. Considérées de « mauvaise qualité », elles exposent plusieurs couches sensibles qui s'entrelacent et forment ensemble une composition, une unité particulièrement remarquable dans la mesure où c'est par cette structure polymorphe que nous sommes capables de catégoriser ces images. D'un point de vue mécanique, nous savons que l'efficacité de la communication est tributaire de l'entropie, ce qui viendrait à valider l'idée déterministe selon laquelle la quantité d'information et l'absence d'interférence procéderaient à l'optimisation de la transmission. Cette idée mérite d'être décalée et introduite au sein même des pratiques de productions journalistiques. Comme le souligne Anne Beyaert-Geslin<sup>407</sup>, qui s'intéresse à l'image photographique, si le reportage peut se définir par l'événement, l'authenticité évalue l'absence d'interférence dans la relation entre l'image et cet événement :

*« Se a fotografia de reportagem se define por um acontecimento, a autenticidade avalia a ausência de interferência na relação entre a imagem e esse acontecimento ».*

Traduction<sup>408</sup> :

*« Si la photographie de reportage se définit par un événement, l'authenticité évalue l'absence d'interférence dans la relation entre l'image et cet événement »*

L'auteur précise que :

*« A autenticidade supõe uma ausência de interferência entre a imagem e a realidade descrita. ».*

Traduction<sup>409</sup> :

*« L'authenticité suppose une absence d'interférence entre l'image et la réalité décrite »*

---

<sup>407</sup> A. BEYAERT-GESLIN. « Autenticidade e sinceridade na fotografia de reportagem ». *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, p. 191-212, juillet. 2010.

<sup>408</sup> Traduit par nos soins

<sup>409</sup> Traduit par nos soins

Du point de vue de la manifestation visuelle et sonore, c'est cette interférence qui semble assumer la distinction entre le professionnalisme et l'amateurisme. Néanmoins, c'est bien en termes graduels que cette dichotomie peut s'avérer pertinente, car l'absence totale d'interférence n'existe pas, si bien que des tensions s'exercent entre une pratique « type » conférée par les normes institutionnelles et la praxis qui, au fil du temps, en a constitué les contours. Au-delà de leur catégorisation par l'instance médiatique, rien n'indique que les signes de l'imperfectibilité épuisent l'amateurisme dans la mesure où le professionnalisme joue d'une proximité actantielle avec l'événement dont résulte un certain déséquilibre des signes produits. En effet, comme le souligne Soulages<sup>410</sup>, le mode de filmisation du journal télévisé peut se caractériser par sa fonction référentielle et par sa propension à abolir la médiation, selon ce que le chercheur désigne comme des déterminations d'ordre scopique (décadrage, posture anthropomorphique, etc). En cela, le journal télévisé s'inscrit dans une visée purement monstrative et désignative qui constitue une constance et qui favorise ainsi la reconnaissance du genre. Mais la présence massive d'images d'amateurs enfouit à un niveau bien plus profond le mode de visualisation, dans la relation spectateur-réel. Dès lors qu'elles apparaissent au sein de la constance (la surface protocolaire), elles nous font prendre conscience, au sujet de la médiation professionnelle que l'instance montrante construit sa place dans la « réalité » événementielle sous l'égide d'un corps institutionnel, de son ethos, et non exclusivement du corps du journaliste. Chacun des deux « faire » manifeste une intensité différente des signes de l'imperfectibilité, selon la distance entretenue entre la scène prédicative et l'événement, témoignant du contrôle ou de la soumission face à lui. La proximité de l'énonciateur/monstrateur favorise la relation directe et « transparente » de l'information, et les bruits que cette distance réduite est susceptible de générer - qui se manifestent au niveau textuel comme des parasites - témoignent de cette « transparence ». La pratique d'amateur du film touristique est pleinement engagée dans cette relation de proximité puisque la scène prédicative dans laquelle évoluent les décors, les sujets et l'instance de production constitue à elle seule la visée, alors que dans le cas du journalisme, celui-ci requiert l'apparition d'un événement. Si elle est appréhendée comme une production professionnelle, la pratique d'amateur est particulièrement sujette à un déséquilibre des signes qui rendent difficile la réception, alors que dans le cadre de son cercle social, ces signes intègrent la dimension plastique en témoignant de la scène prédicative de proximité. À ce titre, la dimension plastique considérée à première vue comme de « mauvaise qualité » graphique, rendant opaque la réception de la strate visuelle

---

<sup>410</sup> J-C. Soulages, *Op. cit.* p. 83

et s'opposant à la dimension iconique, s'accorde en réalité parfaitement à la dimension diégétique grâce aux connaissances préalables du monde et particulièrement des pratiques d'amateurs. Les différentes couches visuelles constitutives de la particularité photographique des images d'amateurs peuvent se décliner comme suit :

- La première couche est une structure visuelle de surface, que nous identifions comme un agencement plastique non spécifique qui s'oppose aux normes de netteté et de transparence que nous avons décrétées au sein des informations télévisées. Il s'agit de tout ce qui s'impose comme une barrière à l'iconicité du support audiovisuel, créant un filtre et rendant opaque la réception du message audio et visuel. Conférés par l'outil filmique lui-même ou par une gestion particulière de cet outil, ces signes forment une sorte de couverture.

- La seconde couche, que nous appellerons moyenne, mobilise les signes spécifiques au média télévisuel, visuels et kinésiques tels que le cadrage, la prise de vue, la composition... Tous ces signes sont issus d'une pratique s'opposant à un idéal journalistique dont l'objet est la maîtrise de l'événement à travers la bonne gestion du médium lui-même. Les manifestations de ces signes, que l'on peut trouver sous la forme de mouvements brusques, de tremblements, de décadrage, d'absence de composition ... peuvent se décliner d'un point de vue sémantique comme le non contrôle de l'événement, alors qu'au sein des informations télévisées c'est bien la maîtrise de l'événement qui est recherchée à travers un paraître proche de l'omniscience ou de l'omniprésence<sup>411</sup>

- La troisième et dernière couche, que nous qualifions de couche profonde, n'est pas directement accessible par la perception, elle se manifeste d'un point de vue de la monstration, que nous opposons à l'énonciation, et est constituée par des signes ne relevant pas directement de la dimension plastique ni iconique mais plutôt profilmique. Ils peuvent se caractériser par l'anonymat de l'image, contrairement au parangon institué au sein du journal télévisé. En effet l'instance médiatique du journal télévisé est toujours explicitement présentée comme relais (à travers les différentes identités tels que les journalistes reporters, le présentateur, les témoins, les experts...) visuel et verbal.

---

<sup>411</sup> Cf. le schéma omniscience/omniprésence p. 181

Afin de pouvoir établir une matrice des différents éléments caractéristiques des images d'amateurs et de comprendre en quoi ils participent au déploiement des valeurs intrinsèques de l'urgence, nous sommes amenés à les classer et par conséquent, à les extraire de notre corpus d'un point de vue du plan de l'expression. Suite à cette analyse, nous nous intéresserons au plan du contenu, nous procéderons donc à une schématisation des mécanismes qui les unissent, susceptibles de créer du sens, pour ensuite évaluer leur impact au sein de l'information d'urgence.

### 2.1.1) Signes non spécifiques

Comme nous l'avons souligné, la couche de surface constitue un filtre, et semble s'opposer au caractère iconique de l'image filmique ; elle semble parasiter le travail analogique de l'image et contrer la bonne réception du message visuel. Alors que le professionnalisme prône la limpidité et la transparence, l'amateurisme dispose de propriétés qui filtrent la réception du monde par leur incidence sur les couleurs, les formes et la texture. Ils peuvent s'exprimer par le bruit, l'opacité et les artefacts.

Le Bruit/parasitage : on peut clairement identifier une série de données d'ordre plastique qui interfèrent avec l'idéal de transparence définissant, selon nous, la pratique professionnelle. Car c'est bien parce qu'il n'y a aucune interférence - et donc transparence entre les signes et le monde référentiel - que l'iconicité se légitime. Nous rassemblons sous le terme de *bruit*, toutes les manifestations visuelles n'ayant pas trait à l'iconique et qui se présentent sous la forme d'informations parasites qui ont pour principal effet visuel la perte de la netteté et de la définition de l'image. Il existe le bruit chromatique et le bruit de luminance : le premier se repère par une multitude de points aléatoires de couleurs, le second par des points blancs donnant un aspect granuleux à l'image. Le bruit freine le piqué (ou la bonne résolution) de l'image, il est issu de l'objet filmique lui-même. Il est évident que l'enregistrement et l'exploitation de notre document n'ont fait qu'intensifier cet effet de mauvaise définition, mais lors de la diffusion, le *bruit* crée bel et bien un effet de filtre au sein de l'univers iconique en dénaturant l'image. Le bruit constitue une des composantes les plus difficiles à démontrer dans la mesure où nous sommes nous-mêmes tributaires et plongés au cœur du méta langage que nous utilisons. En définitive, le matériel que nous utilisons doit lui-même être de bonne qualité afin de pouvoir diagnostiquer la mauvaise qualité et en ce sens, nous nous appuyons sur les connaissances du monde

naturel, social et ses pratiques pour pouvoir corroborer notre analyse. L'outil amateur, ou plus généralement grand public, se distingue des caméras utilisées par la communauté des professionnels en ce qu'il possède une limite (fixée par les constructeurs) d'expression du piqué (de la définition en terme de détails). Cette limite est clairement identifiable au sein des images ci-dessous et informent que les valeurs qui circulent au sein des images naissent dans le complexe des pratiques. Cette sortie du texte souhaite engager le monde naturel comme lieu d'investiture d'un paraître selon lequel l'univers se présente à nous, regroupant les qualités sensibles de ce qui nous entoure. Au sein de cette macro sémiotique, les pratiques sociales de l'amateurisme (pratique filmique dans le cadre familial) sont à considérer comme constitutives elles-mêmes d'une sémiotique. En ce sens, la pratique filmique d'amateurs constitue une pratique signifiante. Dans cette perspective, le *bruit*, manifestation parasite tonique s'oppose à la *netteté* atone, laissant pleinement à l'iconicité l'exercice de sa fonction.

Notons que le bruit se manifeste également à travers la matière sonore, intervient comme un perturbateur et fonctionne comme un masque sémantique envers le verbal ainsi que les sons du monde<sup>412</sup>. Il filtre les données sémantiques par des occurrences morpho-acoustiques. Nous lui conférons le classème de *parasitage*, au lieu de bruit sonore afin de ne pas créer de confusion avec les acceptions communes du terme bruit. En effet, le parasitage est également pertinent au sein de la strate sonore, et dans la mesure où le bruit peut constituer un son du monde (au même titre que la voix) il n'est pas à confondre au parasitage qui lui permet d'interférer la réception du signal acoustique.

*L'opacité* : par opacité, nous entendons dégager les propriétés plastiques qui empêchent la transmission de certains signaux ; en somme, qui constituent une barrière aux matériaux fondamentaux de l'objet filmique, et plus généralement photographiques : la lumière. La *luminance*, qui se définit comme le rapport entre l'intensité lumineuse d'une surface et l'aire apparente de cette surface, se manifeste au sein de la relation sensible comme une donnée dont l'incidence porte directement sur la dimension iconique. Les mécanismes de lecture sont identiques aux schémas de « re » connaissance du monde<sup>413</sup> et semblables aux mécanismes de production photosensibles, puisqu'ils concernent les modes d'inscription de la lumière. Certaines zones de l'image paraissent donc plus ou moins éclatantes, cet éclat sera d'autant plus intense sur une surface restreinte. L'effet *opaque* est



---

<sup>412</sup> Cf. Les sources sonores, p.129

<sup>413</sup> Cf. La reconnaissance empirique, p.88

en ce sens perceptible à travers la gestion de la luminance, et du contraste qu'elle produit au sein de l'espace « écranique ». L'opacité résulte d'une utilisation de l'outil filmique et/ou de l'objet lui-même. Dans cette perspective, *l'opacité*, expression parasite tonique, s'oppose à la *transparence* atone, qui laisse apparaître le monde à travers une gestion de la lumière appropriée.

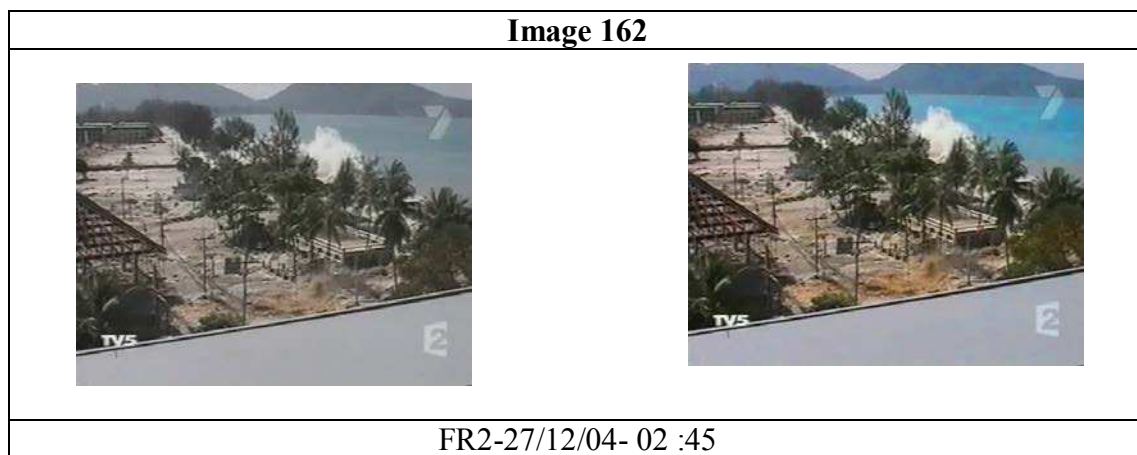
Les images ci-dessous témoignent d'une prise de vue qui ne respecte pas les règles de base d'éclairage dans la mesure où la mise au point des premiers instants de la séquence perdue, ne s'adapte pas au mouvement de perspective engagé par le panoramique et dégage un chromatisme incertain, sombre, presque ténébreux : les arbres, l'eau et les personnages n'ont presque plus de couleurs, et le ciel est recouvert d'un blanc uni. Ce manque de répartition de la lumière crée une image opaque où le contraste n'est marqué que par l'excès de luminance derrière les arbres, alors que le reste des actants de la scène événementielle se dénotent par une teinte difficile à distinguer. L'image paraît en ce sens presque « sans vie », l'opacité résulte donc d'une homogénéité des couleurs, des formes ou des textures qui ne permet pas d'exprimer les détails du monde, comme en témoignent les deux images suivantes :

Image 160	image 161
	
FR2-27/12/04- 02 :45	

*Saturation* : intimement liée à l'opacité et aux modalités de retranscription de l'intensité lumineuse, la saturation se caractérise par l'intensité d'une teinte spécifique. Une couleur peut se trouver hautement saturée et aura pour effet la *vivacité* alors qu'au contraire, étant moins saturée elle paraîtra plus *insipide*, grise. Néanmoins, la saturation est communément considérée déjà comme un excès, comme le dépassement d'une limite qui soustrait l'aspect naturel des couleurs. Dans cette perspective, *la saturation* dessine un axe au sein duquel réside à l'extrémité positive la *vivacité* comme manifestation chromatique




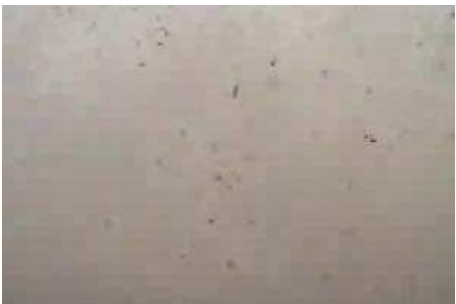
tonique qui permet d'informer sur la pureté des couleurs et de l'autre, une couche visuelle *fade*, atone, créant une barrière et dénaturant l'aspect des couleurs du monde. Dans les images ci-dessous, nous avons modifié les valeurs de l'intensité des teintes par l'intermédiaire d'un outil infographique : nous pouvons apprécier le changement et considérer cette modification comme relevant de valeurs chromatiques plus proches de ce que nous connaissons du monde. De fait, l'image 162 paraît bien plus *fade*.



Nous ne nous attarderons pas davantage sur la saturation dans la mesure où elle relève moins d'une pratique au sens strict que de l'objet filmique lui-même et de ses capacités intrinsèques. La saturation intègre également la bande sonore par une distorsion produite par l'amplitude d'un signal qui dépasse la mesure moyenne fixée par le support de transmission. Du point de vue perceptif, elle se manifeste comme une surcharge, ou comme un « tiraillement » du message sonore qui provoque une « gêne » de la réception.

*L'artefact* : est considéré *artefact* tout élément défectueux, qui n'a pas lieu de se trouver au sein de la structure visuelle, comme par exemple les lignes horizontales témoignant de l'origine d'une bande magnétique, ou encore l'apparition de formes indésirables. Les artefacts peuvent également se repérer au sein du flux sonore par l'insertion d'événements acoustiques ponctuels qui sortent du cadre de transmission. Nous souhaitons également regrouper dans ce terme générique les déformations de l'image telles que la pixellisation, puisqu'à l'ère numérique, l'image se trouve presque toujours sous la forme de pixels. Ce qui nous semble le plus intéressant dans l'apparition des artefacts est sans nul doute qu'ils se distinguent des autres signes relevant de l'imperfectibilité filmique, puisque dès lors que nous la dénommons ainsi, nous sommes en mesure de distinguer avec plus de prégnance la dimension iconique de la dimension plastique. En effet, l'artefact relève du factuel et échappe tant à l'objet filmique lui-même (alors que les précédents

signes proviendraient de la pratique et/ou de l'objet filmique) qu'à sa pratique. Au sein des mécanismes de production de sens, il met au premier plan le factuel, mais un factuel émanent, au-delà du sujet producteur et de sa relation avec l'objet filmique. L'image 163 issue de l'élargissement de notre corpus dévoile une des représentations possibles de ces artefacts. Dans le cas de cette image, ces artefacts sont bien plus visibles à travers l'obscurité du nuage de poussière qui s'est abattu au sein de la scène événementielle. Nous souhaitons également ajouter au sein de cette catégorie les formations, ou inscriptions liées à l'état de l'objectif. En effet, ces formations qui n'ont pas lieu de se manifester au sein de l'espace « écranique » dans la mesure où le professionnalisme souhaite présenter le monde avec la plus grande clarté, semblent témoigner du contact entre l'espace profilmique et iconique. Au sein de l'image 164, *l'insalubrité* de la poussière couvrant la totalité de l'écran ainsi que les nombreuses tâches apparentes trahissent la présence de l'objectif et constituent l'indice d'un actant invisible derrière la camera, qui est plongé au sein d'un espace dont sa pratique est tributaire. En définitive, l'espace profilmique dépasse l'univers qui le contient et tend à se projeter vers l'univers sensible de réception. Nous verrons avec plus de précision les combinaisons possibles au sein du plan de contenu.

Image 163	Image 164
	
IA4-11-09-01 / 00 :53	

Nous pourrions déterminer une série d'autres composantes expressives de « l'imperfectibilité » visuelle et sonore, néanmoins nous préférons nous restreindre à l'analyse des images d'amateurs de notre corpus et ne pas nous perdre dans une sémiotique plus générale. La brève classification des signes non spécifiques nous conduit à confirmer l'opposition avec les signes iconiques dans la mesure où ces formes manipulent la strate sensorielle, en parasitant la bonne réception : elles constituent des interférences. Nous souhaitons préciser que dorénavant, nous utiliserons le terme *d'imperfectibilité* pour

catégoriser les signes particuliers des images d'amateurs. Nous avons choisi ce terme car il nous paraît général, moins subjectif et implique une opposition frontale avec les normes et codes institutionnellement établis.

### 2.1.2) Les signes spécifiques spatiaux

*Absence de composition/prise de vue* : nous avons souhaité rassembler sous la même catégorie l'absence de toute composition et l'effet aléatoire de la prise de vue, car cette dernière dépend logiquement de la première. La prise de vue frontale, centrale et « naturelle », témoigne d'une absence de composition particulière telle que nous l'avons vu précédemment. Alors que les images professionnelles sont issues d'un cadre visuel concomitant au cadre verbal, apportant une cohérence et un confort de lecture conforme à la transmission du savoir<sup>414</sup>, les images d'amateurs semblent ne disposer d'aucun axe de direction sinon celui d'une focalisation directe. L'absence de composition suggère l'absence de gestion/d'orientation du regard au profit de l'emphase d'un objet principal (les sujets humains, le décor, le paysage ou dans le cadre d'un événement, la vague du tsunami ou dans le cas des informations du 11 septembre les tours du WTC ou le nuage de poussière), lequel est montré au cœur de la scène filmée. Cette centralité de l'objet semble dévoiler une absence d'effets, récusant une quelconque mise en scène visuelle, et c'est d'ailleurs ce procédé qui est utilisé par la prise de vue frontale du présentateur afin de créer un simulacre de regard bilatéral. Cette absence de composition révèle une absence d'intentionnalité esthétique et dévoile un monde qui semble évoluer indépendamment du regard que l'on porte sur lui. L'espace visuel est en ce sens plus naturel, il met en perspective l'objet principal et la centralité de la prise de vue, tant sur l'axe horizontal que vertical, insiste sur la prééminence de l'objet lui-même, tel qu'il peut l'être dans le cadre de la vision. Cette absence de composition constitue donc une symétrie entre nos propres perceptions, la centralité de notre regard et celle de la prise de vue ; en somme, elle a une incidence au sein de la strate iconique à travers l'aspect *naturel* de cette absence, c'est-à-dire de ce *monde qui va de soi*.

*Le cadre/cadrage aléatoire* : nous souhaitons regrouper le cadre et le cadrage au sein de la même catégorie afin de rendre compte de la manifestation de la prise de vue et des limites qu'elle impose dans la perception du monde. Alors que le cadre détermine la frontière entre le champ et le contre champ, le cadre, lui, découpe également le monde

---

<sup>414</sup> Cf. p. 181, « les modalités focales du récit médiatique »

mais de manière « frontale », il détermine un champ plus ou moins serré. Dans le genre « journal télévisé », le *cadre* et le *cadrage* rabattent l'univers pro-filmique sur l'iconique dans la mesure où ils délimitent les frontières du monde événementiel. Ils inscrivent au cœur du processus de monstration une enceinte au sein de laquelle le regard est porté, ils constituent une limite choisie selon les modèles filmiques (échelles des plans par exemple). Dans le cas des images d'amateurs, le cadre et le cadrage dessinent un champ aléatoire, mouvant ou fixe où le sujet/objet principal qui évolue au cœur de l'espace « écranique », peut inopinément se trouver hors champ. L'aspect *aléatoire* souhaite ici rendre compte non seulement de l'absence d'une rationalité/intentionnalité, mais également de l'indépendance entre la pratique filmique et le monde lui-même. *L'aléa* est au cœur du processus et permet de diluer les phénomènes de médiation dans la mesure où au sein des images professionnelles, l'échelle des plans, tout comme l'enchâssement des différents cadres, crée un champ signifiant et relève d'un équilibre dans le processus de monstration. Le cadre et le cadrage délimitent un champ visuel par lequel les différents plans sont sélectionnés pour entrer en résonance avec le contrat particulier du journal télévisé, et tenir ses promesses<sup>415</sup>, alors que dans le cas des images d'amateurs, ils suivent une logique « naturelle » et s'accordent à l'objet principal, tel un regard. Les plans sont souvent à l'échelle (métrique) du cameraman, c'est-à-dire que la prise de vue témoigne d'un plan subjectif et proportionnel, « l'œil de la caméra » crée un champ dont la taille indique la hauteur de l'œil humain, champ par lequel est emprunté le regard du téléspectateur. Au sein du cercle familial, le faux raccord de plans (plan-poitrine qui brusquement devient plan-italien) traduit l'ajustement spatial d'une prise de vue en reconstituant le regard d'un personnage qui évolue au sein de la scène. La posture du personnage invisible filmant, détermine la nature des plans constitués : dans l'exemple suivant, il se tient debout, par conséquent nous pouvons apercevoir les visages des actants les plus proches et les corps des plus éloignés. La propre relation que le sujet filmant entretient avec le milieu dans lequel il est plongé participe activement à la monstration, comme instance traçante du regard.

---

<sup>415</sup> F. Jost. « La promesse des genres », in *Réseaux* n°81, CENT, janvier-février, 1997, p11-13

Image 165



FR2 – 26/12/04 – 01 :36

### 2.1.3) Signes spécifiques kinésiques

Après avoir essayé d'établir un rapport non exhaustif des signes susceptibles d'entrer dans le champ plastique pour créer une « surface » signifiante issue de l'opposition avec les normes dites professionnelles, nous allons examiner les signes qui d'un point de vue kinésiques, trahissent l'existence d'une pratique d'amateur au sein de l'événement. Nous distinguerons les mouvements internes à l'objet filmique, d'ordre scopique, des mouvements externes tributaires de la mécanique du sujet producteur de la vidéo. Ces signes d'ordre kinésique constituent une « incarnation » ; le sujet filmant la scène semble faire corps avec la caméra dans la mesure où les pratiques sociales nous informent que ces motions prennent forme à partir de la relation entretenue entre le sujet lui-même et les forces engagées au sein de la scène événementielle. Au sein de l'amateurisme, les mouvements sont ainsi tributaires de l'environnement dans lequel l'amateur est plongé ; alors que pour le professionnalisme, on observe une distance (relative) entre le corps du sujet filmant et l'événement dont le professionnel est témoin, excepté dans le cadre d'effets de sens souhaités. Nous distinguons les mouvements internes des mouvements externes.

#### - Mouvements internes

- Zooms et mises au point : le sujet filmant présent au moment des faits événementiels, effectue certaines manipulations afin de prendre avec plus de précision l'objet, tels que les zooms précipités, les mises aux points hâtives... Ces marques particulières de l'utilisation de l'objet filmique témoignent d'une évaluation et d'une catégorisation brusque, « urgente », du sujet face à un événement relativement proche. Ces mouvements ont pour objectif de focaliser l'attention sur une rupture du continuum du

monde, d'insister sur une saillance. Ils semblent donc s'orienter vers un *faire* tel qu'il est assujetti aux professionnels du journal télévisé.

- Mouvements externes

○ *Les tremblements : (l'instabilité)*. Une des données majeures en termes de reconnaissance du substrat sémiotique de l'amateurisme est sans nul doute déterminée par l'instabilité résultante d'une prise en main chancelante. Dès lors, nous sommes confrontés à des signes provenant de l'univers des pratiques, manifestés par la figure corporelle invisible du sujet. Le professionnalisme qui souhaite prendre en charge le monde et le retranscrire dans un état le plus limpide possible, tend à stabiliser l'image en vertu d'une réception optimale du monde<sup>416</sup>. L'amateurisme quant à lui, révèle une série de « scories » kinésiques de la part du sujet référent alors invisible, qui traduisent les motions intimes d'un corps vivant. Celui-ci est à considérer comme un pivot de l'accès au monde, et sa présence est calculable sur la base de ses expressions sensori-motrices. Les tremblements, termes génériques que nous avons choisis pour informer sur la posture et la prestance du sujet filmant, déterminent un axe portant à ses extrémités le pôle de la stabilité et de l'autre, l'instabilité.

○ *Les mouvements brusques, saccadés : (le déséquilibre)*. Les deux mouvements susceptibles de définir le déplacement de la caméra d'un point de vue des préceptes filmiques sont le panoramique, mouvement de l'objet filmique sur un axe horizontal ou vertical autour d'un axe de rotation, et le travelling, déplacement latéral de la caméra. La fluidité de ces mouvements ne trouve aucune place au sein de l'amateurisme du cercle familial tout comme au sein du journal télévisé, puisque beaucoup de reportages sont tournés « caméra à l'épaule ». Toutefois, la principale différence réside dans les valeurs issues de leur intensité et de leur portée au sein de l'espace « écranique ». Rompant avec la fluidité du professionnalisme, les images d'amateurs tracent un cadre incertain, dynamique, discontinu et les déplacements de la caméra sont brusques, saccadés, voire incontrôlés. Ces signes constituent des formes d'adaptation vives, des ruptures (des accidents) et c'est en cela que la *saturation* des déplacements et la *discontinuité* du regard semblent caractériser l'amateurisme. Les

---

<sup>416</sup> Il s'agit d'un point de vue idéal et conforme aux principes contractuels de la communication médiatique car il est évident que les reportages peuvent cautionner une prise de vue de proximité, qui de fait, sera trahie par ces traits kinésiques caractéristiques.

tremblements font apparaître la relation entretenue entre le corps de la monstration et la scène événementielle, ils investissent l'univers profilmique en lui attribuant une valeur prédicative. Du point de vue de l'effet de sens, ces motions « vibratoires » semblent se superposer aux émotions, aux mouvements intimes émanant de la profondeur d'un corps qui s'accommode à ce qui est devenu une scène prédicative ; comme s'elles faisaient jaillir les ondulations cénesthésiques du personnage filmant.

○ *Mouvements désaxés* : les mouvements panoramiques et travelling qui suivent généralement l'axe horizontal et vertical sont, dans le cadre des images d'amateurs, plus ou moins déséquilibrés en raison d'une prise en main de l'objet filmique. Les mouvements désaxés dessinent la silhouette d'un corps en mouvement et suivent l'évolution de ce corps au sein de l'espace scénographique. Ils témoignent de l'équilibre vacillant d'un actant, responsable de la monstration.

À travers ces quelques données qui informent sur les mouvements de la caméra, nous pouvons dénoter une présence, source de la mécanique de monstration, un corps dont la figure ne se définit qu'à travers ces données plastiques. Se révèle donc une instance sensori-motrice et corporelle qui entre dans le champ perceptif comme un pivot entre le monde événementiel et le monde de la diffusion/réception. L'angle de prise de vue est au sein des images d'amateurs tributaire de la position du sujet et n'a *a priori* aucune incidence en termes d'effets ; conjointement aux signes précédents, elle dénote la présence du corps filmant et se contente d'une angulation à l'échelle humaine, frontale, ou lorsque sa position le permet, une contre plongée donne accès à une scène événementielle dans son ensemble. Une contre plongée avec un zoom peut permettre de montrer un élément alors hors d'atteinte avec une focale « grand angle ». Alors que pour le journaliste, l'angle de prise de vue permet de qualifier et de valoriser les sujets (par exemple la contre plongée peut avoir plus d'impact sur l'émotivité du sujet à travers cette position dominante de la caméra...), au sein des images d'amateurs, il semble exclusivement indiquer le regard porté sur une scène.

Sans prétention exhaustive, cette ébauche des éléments descriptifs caractérisant l'amateurisme au sein du journal télévisé, nous offre néanmoins un point de départ pour comprendre les mécanismes *hypericoniques* nécessaires à la véhémence véridictoire de l'urgence. Ces différents signes plastiques que nous avons extraits par opposition aux

schèmes établis par la pratique professionnelle et par nos habitudes de lecture de productions télévisuelles, s'entrelacent pour former une structure complexe. Cette matrice constitue un paradoxe dans la mesure où elle freine la perception en même temps qu'elle arrive à nous porter vers le monde avec le plus de cohérence possible. Cette aporie trouve sa résolution au sein d'une fausse considération issue du sens commun, celle d'attribuer à l'iconicité des qualités purement sensibles. Ces signes nous indiquent l'existence de deux niveaux d'efficacités, l'un affecté à l'existence d'un corps au sein de l'événement, l'autre articulé autour d'une énonciation/monstration « en acte » ; les deux étant alors subsumés par la dimension praxique. La praxis semble, dans notre cas, jouer le rôle référentiel et accélérer ainsi les valeurs de « réel » des images d'amateurs, déployant l'intensité émotionnelle préalablement inscrite au sein de la strate sensible. C'est suivant ce cheminement réflexif que nous continuons à caractériser l'information d'urgence en analysant les images d'amateurs selon la matrice des signes plastiques que nous qualifions *d'imperfectibilité*, mais surtout du point de vue de leur combinatoire.

## **2.2) L'imperfectibilité comme pratique**

### **2.2.1) Le fondement pragmatique de l'iconicité**

Si dans le cadre des informations télévisées, l'urgence peut se caractériser par la relation intime qu'elle fait intervenir entre le message qu'elle porte et le monde qu'elle qualifie, c'est en vertu d'un simulacre. Celui-ci se présente sous la forme d'une symétrie entre deux univers, l'un sensiblement visuel et sonore (textuel), l'autre issu du monde naturel (référentiel). C'est le principe basique de l'iconicité, son acception la plus simple et souvent communément admise, alors que comme nous l'avons vu précédemment<sup>417</sup>, l'iconicité ne se réduit pas exclusivement à une relation de ressemblance ou d'analogie. Elle naît d'une relation symétrique entre des traits particulièrement saillants, lesquels sont reconnaissables à travers l'expérience du monde au sein duquel se détache le médium/support comme objet signifiant. D'un point de vue strictement visuel, les signes de *l'imperfectibilité* participent à l'élaboration d'un filtre puisqu'ils créent une barrière à la diffusion de la luminosité, matière et énergie fondamentale de l'art et de la technique filmique. Le scintillement du professionnalisme que nous pouvons extraire des images issues de la *quasi*-totalité de notre corpus, fait état d'une bonne *netteté* visuelle, d'une

---

<sup>417</sup> Cf. p.78, « la représentation, un paradigme ambigu. »



gestion optimale de la *luminosité* et de la *colorimétrie* ainsi que d'un *piqué*<sup>418</sup> adéquat à l'élaboration du plan figuratif. Néanmoins cette observation ne peut représenter le professionnalisme dans sa globalité puisque celui-ci évolue au fil du temps par la pratique journalistique. Elle paraît donc se cristalliser dans une idéologie puriste et idéaliste du professionnalisme car nombreux sont les reportages qui ne relèvent pas de ces catégories dans la mesure où ils font preuve d'une pratique spécifique au sein de laquelle ils s'accommodent aux aléas de la scène. Comme le souligne Anne Beyaert-Geslin<sup>419</sup>, au sein du reportage s'inscrit une « géographie épistémique » traduisant une gradualité en termes de vérité : plus le reporter est proche de l'événement, plus il acquiert de compétences « sensibles » pour le retransmettre (plus l'événement paraît « palpable »). En cela l'effet de vérité passe également par une proximité, voire une insertion de l'instance médiatique au sein de la scène événementielle, particulièrement favorable aux déploiements des signes de l'imperfectibilité (compte tenu d'une pratique). Puisque nous sommes dans une perspective iconique, prenons le soin de considérer la polarisation positive des valeurs de « bonne qualité » comme la symétrie de trois traits saillants, chacun issu d'une des trois catégories sémantiques citées plus haut. Ainsi, le bon *piqué* peut se mesurer en termes de quantité de détails obtenus, conformément à la reconnaissance empirique du monde susceptible de constituer un des schèmes perceptifs<sup>420</sup>. L'*optimisation* de la lumière et la *colorimétrie*, qui résultent de l'outil et/ou de l'utilisation que l'on en fait, est tributaire d'un parcours modal dominé par un *savoir-faire*, qui se manifeste selon les schèmes établis par les normes institutionnelles. Elles sont donc assujetties à un *devoir* surdéterminant le *savoir-faire*, et peuvent se calibrer en termes de clarté, au sens figuré, c'est-à-dire qu'elles laissent le monde se dérouler par lui-même, elles confèrent des valeurs *naturelles* à la structure visuelle. Quant à la netteté, celle-ci exclut le bruit, les artefacts, et offre une image définie avec justesse, avec *limpidité*. C'est donc (d'un point de vue idéaliste) en termes de *transparence* que les images professionnelles sont à même de relayer les informations du monde, conformément aux enjeux d'objectivité et de véridicité qu'elles doivent prendre en considération. Or comme nous l'avons vu, les images d'amateurs construisent une typologie plastique – le *bruit*, l'*opacité* ainsi que les *artefacts* – qui constitue une expression *parasitaire* (ou d'*interférences*) dont la fluctuation tonique s'oppose à la

<sup>418</sup> Nous appelons *piqué* la qualité de précision d'une image, obtenue par les capacités intrinsèques du trio pellicule (ou tout support sensible comme les capteurs électroniques par exemple), caméra, objectif. Selon les acceptions des dictionnaires, comme le Trésor de la Langue Française, il peut se définir comme la qualité d'une image très nette, qui restitue bien les détails. Cf. [en ligne] <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2724013785>.

<sup>419</sup> A. Beyaert-Geslin. *L'image préoccupée*, Paris : Lavoisier, 2009, p. 65

<sup>420</sup> Cf. la notion de « Reconnaissance empirique », p.88

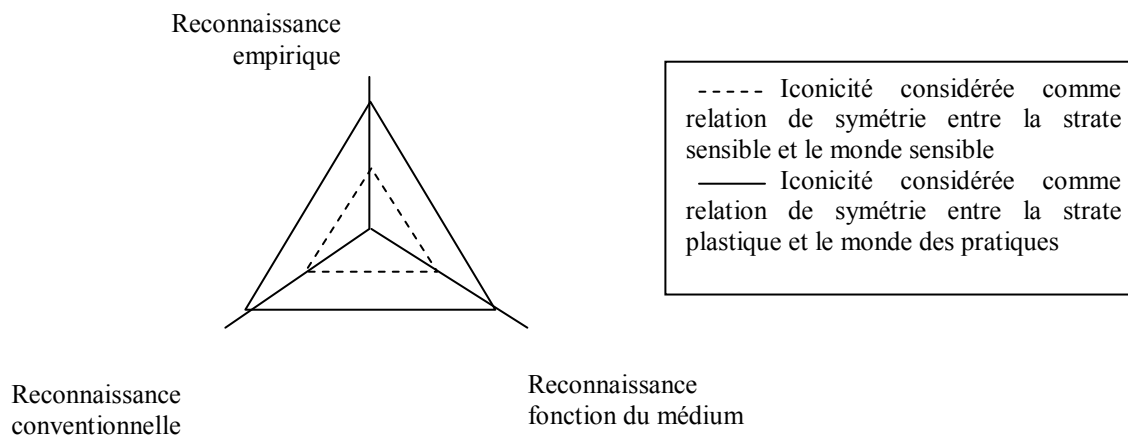
*transparence*, manifestation atone, qui laisse apparaître le monde sans intervention. Dans la perspective référentielle, puisque c'est de cela qu'il s'agit, la structure plastique de *l'imperfectibilité* n'est parasite que dans la mesure où l'on considère la relation de symétrie purement formelle, alors qu'elle est avant tout substantielle. Les signes spécifiques relevant de la dimension plastique sont issus de l'utilisation de l'objet filmique mais sont surtout le fruit de la motricité d'un corps, lui-même assujetti au monde auquel il s'accommode. En effet, les signes kinésiques attestent d'une présence, d'une « silhouette » actantielle qui prend place au sein d'un espace événementiel dans lequel elle ajuste son comportement, trahissant ainsi son intentionnalité (ainsi que ses émotions). Et c'est sans doute ces signes qui permettent avec plus de prégnance d'installer une relation iconique entre l'image et les pratiques et de porter à son paroxysme l'effet véridictoire du discours.

**En somme, l'image d'amateurs puise sa force véridictoire non pas dans la relation « sensible » qu'elle entretient avec le monde, mais bien dans celle que le monde entretient avec elle.** Selon le schéma triadique de l'iconicité que nous avons formulé<sup>421</sup>, si l'on conçoit l'iconicité dans une approche fermée – en tant que symétrie exclusivement sensible et dont les parangons communicationnels de diffusion sont constitués par des valeurs de *transparence* –, il est évident que le parasitage, les mouvements saccadés, brusques et les tremblements freinent la perception et s'opposent axialement à la ressemblance. Alors que si nous concevons l'iconicité dans une perspective ouverte, comme une relation de correspondance non plus seulement sensible mais plus profondément substantielle entre la strate audiovisuelle de *l'imperfectibilité* et les pratiques (en considérant que la reconnaissance empirique et celle du médium sont enracinées dans ces pratiques), le schéma sanctionne alors une ferme coïncidence, une iconicité plus efficiente. Dans cette perspective, il s'agit d'accroître les valeurs d'authenticité reconnues au sein des trois axes ci-dessous, puisque reconnaître l'équivalence des substances visuelles et sonores au sein des pratiques consiste à valider et à accepter l'efficacité du médium, des normes sociales et des connaissances empiriques. En effet, le jugement épistémique est soumis au sujet téléspectateur, seul garant de la véridicité des images d'amateurs dans l'exacte mesure où ces trois axes prennent source au sein de l'univers macro-sémiotique dans lequel le sujet téléspectateur est lui-même actant.

---

<sup>421</sup> Cf. p.93

Schéma n°17 : Modèle triadique de l'iconicité, application 2



La ressemblance entre l'image et le monde est transitive car elle passe par une familiarité avec l'archétype d'une pratique modélisée par des connaissances antérieures. Au demeurant, l'iconicité n'est plus exclusivement une question de symétrie sensible avec le monde événementiel (ici visuelle et sonore), mais relève plutôt d'une correspondance substantielle entre d'une part, la structure plastique de l'*imperfectibilité* (l'hypoiconique) et de l'autre, le monde des pratiques qui lui donne tout son sens véridictoire (l'hypericonique dans la mesure où l'on accorde des valeurs de vérité fondamentale à ces images). Le passage de l'hypoiconique à l'hypericonique semble être traversé par une autre conception de l'iconicité, dont les traits saillants de correspondances prennent source dans les pratiques (le film de famille crée ses propres schèmes), dans lesquelles la macro-pratique d'amateur contient un ensemble d'expériences cohérentes et interdépendantes telles que la pratique productrice, ou la lecture. Selon nous, le parasitage participe non seulement à la plénitude de la structure mais il permet également de rejoindre le monde avec plus de cohérence, car il est un indice de la proximité de l'événement, et est témoin d'une exploration du monde qui passe par sa *soumission*. En effet, si l'événement caractérise la production journalistique, il est en revanche absent de la définition de la production d'amateur au sein de son cercle social de référence ; c'est son immixtion intertextuelle qui lui confère toute sa légitimité événementielle. Les signes de l'imperfectibilité qui constituent une textualité « parasitaire » (anti-protocolaire) décrivent l'instabilité d'une prise de vue soumise aux aléas d'un événement en survenir, ils témoignent d'une forme d'adaptation à l'accident, au sein d'une scène prédictive. En ce sens, l'intensité des

motions relatives à l'imperfectibilité traduit l'intensité d'une proximité prédicative. Proximité qui n'est plus le moteur des valeurs d'authenticité de l'image elle-même, mais bien des valeurs de sincérité du sujet filmant qui s'inscrivent dans une *naturalité*. Ces interférences sensibles entre l'image et le monde constituent paradoxalement la preuve d'un manque d'interférences entre le sujet et le monde : ce qui revient à dire qu'elles jouent elles-mêmes le rôle de médium. Ces signes incarnent un *faire* amateur, et prennent toute leur dimension au sein du journal télévisé dans la mesure où ils mettent en place, ne serait-ce que furtivement, le paraître d'un *faire* professionnel, lorsque la prise de vue suit l'événement, pour en donner un maximum d'information visuelle et/ou sonore. À ce titre, l'image d'amateurs relève de la prise de vue *performative*. Néanmoins, rien n'indique que cette performance soit exclusive aux images d'amateurs, car les images professionnelles peuvent également parier sur la proximité ou l'insertion événementielle afin d'insister sur les effets de sincérité.

À travers cette réflexion, nous avons franchi le cadre proprement textuel, puisque la saillance de ces images se laisse décrire comme une double rupture. L'une qui s'impose comme le dépassement d'un seuil de saturation dans la pratique filmique cautionnant la rémanence d'une empreinte « intentionnelle »<sup>422</sup> et l'autre qui, en conséquence, déplore l'inertie traditionnelle du genre « journal télévisé ». En cela il nous importe de nous poser un certain nombre de questions à l'égard de l'immanence afin de pouvoir poursuivre à explorer la pertinence expérientielle de l'urgence.

### **2.2.2) Pratiques et plans d'immanence : quelques réquisits**

L'analyse des images d'amateurs nous confronte à une aporie sérieuse qui émane des préceptes scientifiques du structuralisme, face auxquels nous devons nous attacher afin de ne pas nous perdre dans une analyse interprétative hâtive. L'information d'urgence qui se présente, à travers notre corpus, sous une de ses formes possibles, constitue une énonciation médiatique (sous le joug d'un simulacre de contact bilatéral) au sein d'une communication télévisuelle, et se manifeste dans sa matérialité comme un texte-énoncé syncrétique. Celui-ci délimite un plan d'immanence alors que les images d'amateurs massivement présentes au sein du corpus analysé attestent de la compétence pragmatique de ce matériau qui, à titre d'effet, renvoie au monde naturel. Si nous concevons que les images d'amateurs relèvent d'une pratique, source de l'effet de « réel », et que nous

---

<sup>422</sup> Nous verrons plus bas dans quelles mesures elle se convertit en empreinte actantielle puis corporelle.

souhaitons comprendre les mécanismes par lesquels cet effet de sens se crée, nous devons adopter une attitude relativement réfléchie à l'égard des plans d'immanence. Nous souhaitons élaborer une sémiotique continue alors même que se présente à nous un autre seuil de pertinence (dynamique) évoqué par la portée « extratextuelle » des images d'amateurs. En effet le circuit communicationnel se présente déjà comme un niveau supérieur d'analyse et les pratiques auxquelles les images d'amateurs font référence se projettent parmi une multitude de sémiotiques-objets issues du monde naturel. L'insertion des images d'amateurs qui provoque une échappée de la communication télévisuelle, se présente comme une projection vers d'autres sémiotiques, autour des scènes spatiales prédictives dans lesquelles il faudrait s'immiscer pour en saisir avec rigueur et exhaustivité tous les mécanismes. Car les pratiques sont des domaines d'expression saisies dans le mouvement même de leur transformation, un corpus conséquent et une analyse profondément ancrée seraient nécessaires pour pouvoir y déceler ces mécanismes signifiants. Selon Fontanille, « l'« en acte » ne s'observe pas dans les sémiotiques-objets où l'on croit le reconnaître : la signification en acte imputable par analyse à un texte ne peut être rigoureusement observée et saisie, de fait et de droit, qu'au niveau des pratiques, et non des textes-énoncés proprement dit. Au niveau de la pertinence des textes, l'« en acte » ne relève au mieux que de la substance [...]»<sup>423</sup>. Et c'est justement cette substantialisation des pratiques inscrites dans le texte, qui forge la particularité véridictoire des images d'amateurs. Le *texte-énoncé énoncif* (puisque'il est embrayé) ne peut donc pas se présenter en tant que pratique au sein de l'analyse, nous ne sommes pas en mesure de nous plonger dans une sémiotique des pratiques sociales (ici filmique au sein de l'événement) par sa seule inscription audiovisuelle, néanmoins nous considérons comme prépondérantes les valeurs qui y sont enracinées et dont nous mesurons l'efficacité en les confrontant aux analyses de R. Odin<sup>424</sup>. Ce texte, issu d'une migration entre médias (une insertion inter-médiatique), constitue une énonciation/monstration en acte, mais le débrayage qu'il engage au sein d'une énonciation-enceinte dirigée par l'instance médiatique, tend à le projeter non seulement hors du texte mais également dans l'univers pratique de production de ce même texte. En somme, ce que nous croyions constituer les pratiques filmiques « amateurs » sont en réalité une surface, une « émanation » d'actes *énonciatifs/monstratifs* issus d'un plan de l'expression intertextuel dont il s'agit d'observer l'incidence sur le plan du contenu textuel-énonciatif de l'information d'urgence (et non sur un niveau de pertinence extra textuel) afin de ne pas interrompre la continuité de l'analyse

<sup>423</sup> J. Fontanille, *Pratiques Sémiotiques*, Paris : PUF, 2008, p.26

<sup>424</sup> R. Odin, *op. cit*

sémiotique, au nom du principe d'immanence. Nous ne souhaitons pas analyser les pratiques en tant que telles, mais bien souligner leur impact au sein du processus iconique. Dans cette perspective, qui souligne l'existence d'une symétrie entre le texte et ses pratiques productives, nous souhaitons non pas en déterminer sa source, mais plutôt comprendre les mécanismes par lesquels elle se constitue. La substance que nous pouvons extraire des pratiques inscrites dans le texte a son importance dans l'interférence qu'elle produit au niveau du plan du contenu de l'information d'urgence. En cela les pratiques concourent aux effets de sens et se mesurent selon deux niveaux interdépendants, l'un manifestant la présence d'un corps, l'autre annoncé par la relation de ce même corps au sein de l'espace événementiel. En conséquence, puisque les images d'amateurs sont à considérer comme des « vestiges » des pratiques filmiques, au niveau du contenu de l'information d'urgence, il nous importe d'extraire leurs valeurs inhérentes, c'est-à-dire qui sont résistantes au parcours inter-médiatique qu'elles subissent. Pour cela, nous souhaitons établir deux niveaux d'analyse de sorte qu'ils ne soient pas contraignants l'un pour l'autre. Le premier, communicationnel, prend en charge l'axiologie d'une pratique dynamique, et le second, sémio-textuel s'attache à isoler les mécanismes de construction du corps chancelant dans la scène prédictive que constitue l'espace événementiel.

### 3. Mécanique axiologique

#### 3.1) Niveau communicationnel : viabilités axiologiques

Selon l'idéal professionnel dont nous avons esquissé quelques traits à l'aide des images issues de notre corpus, l'instance médiatique, dont la responsabilité serait d'établir un lien entre le monde social et le téléspectateur, crée une relation plus ou moins distante face au savoir sur l'événement<sup>425</sup>. La présence du reporter au sein de la scène confirme le rôle du médium par la concomitance de l'acte monstatif et de l'acte énonciatif. Or, au sein des images d'amateurs, la concomitance de ces actes est généralement constituée hors du texte, par les membres du cercle social (famille, amis...) ; lesquels font indubitablement partie du cercle de diffusion. Le film d'amateur crée ainsi son propre dispositif de signification au cœur d'un processus de communication liant deux instances qui entretiennent une relation d'intimité avec la production. Il fonctionne au sein d'un processus de communication idiosyncrasique dont les formes narratives que l'on qualifie naïvement de déstructurées (par rapport à la praxis professionnelle) s'accordent au groupe social de référence. Car en effet, l'exercice mental de reconstitution du souvenir (le récit doit se reconstruire par rapport à une structure diégétique du vécu) appartenant au groupe social restreint, constitue une opération référentielle. En ce sens, les conditions de communication paraissent fondamentales dans la réception particulière du film amateur. Et dans le cadre du film inséré au sein du journal télévisé, il semble que certaines valeurs subsistent au sein du « voyage intertextuel » et participent au jugement épistémique. À travers le schéma suivant, qui se veut synthétique, nous souhaitons mettre en exergue les différents acteurs du processus de communication particulier que les images d'amateurs génèrent. Ce processus de communication est singulier par rapport à ceux, médiatiques, de la sphère publique, dans la mesure où les instances de production et de réception sont correspondantes. En effet, cette symétrie dessine un mode de réception sociolectal au sein duquel le sens ne se constitue que dans un mouvement interne de reconstruction. Le film de famille (puisque les images d'amateurs de notre corpus sont tirées de films de famille) est produit par un membre du groupe social (nous souhaitons élargir ici le terme de famille), concerne le groupe social (famille, amis), et est diffusé et consommé au sein de ce

---

<sup>425</sup> Cf. p. 181

même groupe, même si celui-ci est plus ou moins flexible. Par conséquent, demeure une restriction, dans le mode de réception du film amateur, qui est investie par l'identité d'un groupe social qui dispose des codes pour reconstituer le récit de leur vécu. En effet, dans la mesure où le film de famille peut se dénoter (selon les descripteurs que nous avons vus plus haut) par un récit déstructuré, fractionné, empilé, dont la qualité graphique et de composition semble mauvaise, il ne peut réellement créer du sens que dans le cadre de cette communication restreinte. Les actants du processus de communication possèdent donc les matériaux codiques pour assembler et « coller » les morceaux d'une production que l'on considère souvent comme mineure alors qu'elle revêt des puissantes valeurs de vérité. Ces codes sont issus des pratiques de production mais également du vécu cristallisant la diégèse du film de famille. Pour Odin, voir un film de famille tient davantage du *happening*<sup>426</sup> que de la projection cinématographique : ce qui se passe à la diffusion fait partie intégrante du film. Par ailleurs, Susan Aasman<sup>427</sup> précise que les conditions de production et de réception font partie intégrante de l'artefact à analyser. Il s'agit en ce sens d'une textualité dynamique, en mouvement, et pour ne pas interférer avec le monde naturel dont cet ensemble praxique fait partie, nous en tiendrons compte en termes de comparaison puisque nous restons dans une perspective référentielle. Nous souhaitons donc isoler les principales valeurs qui, exportées au sein du texte du journal télévisé, subsistent et participent à un développement véridictoire du récit journalistique. Nous reportons sur le schéma suivant les mécanismes *a priori* de construction signifiant des pratiques d'amateurs :

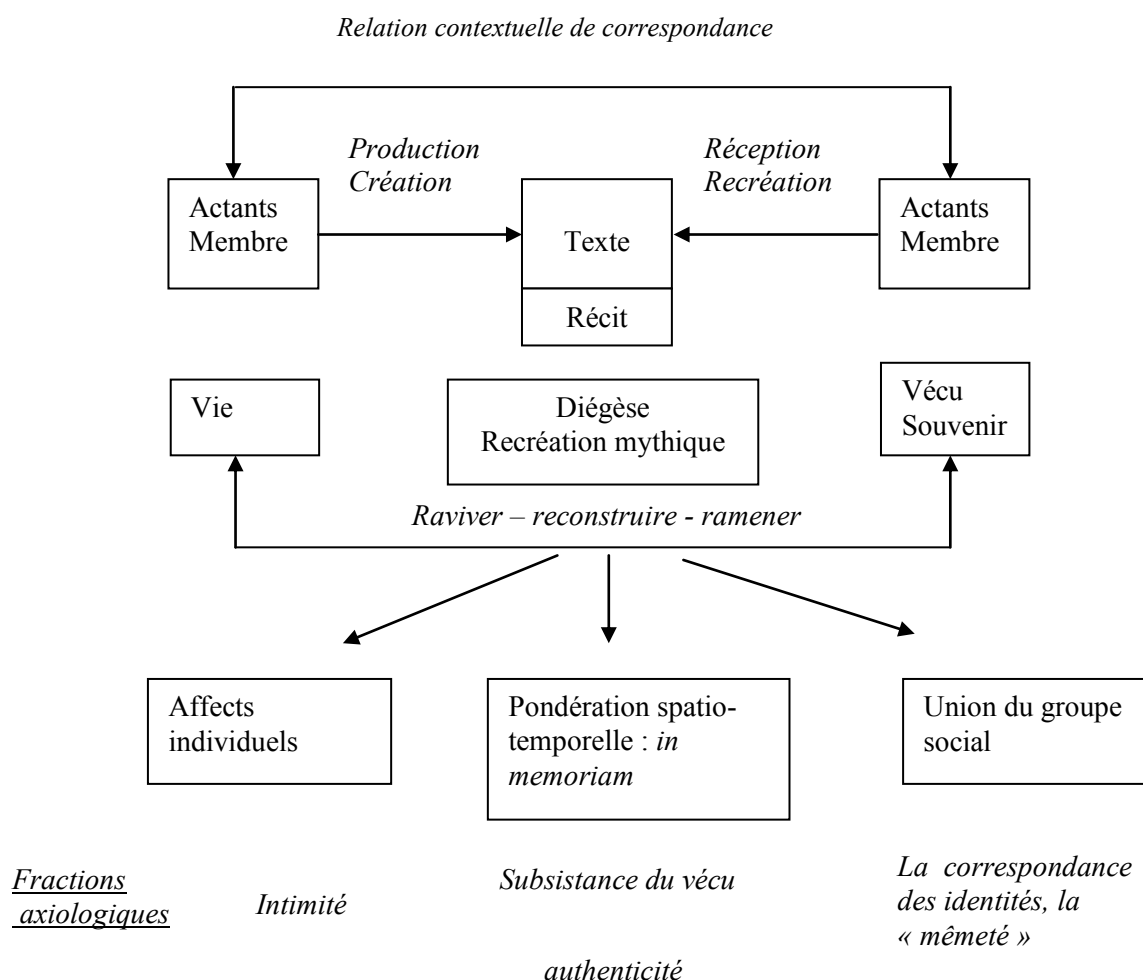
---

<sup>426</sup> Ibid.

<sup>427</sup> S. Aasman, « le film de famille comme document historique », in *le film de famille usage privé, usage public*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1995, p110



Schéma n°18 : Mécanismes sémantiques de la pratique d'amateurs



Les différentes valeurs issues des pratiques du film de famille constituent des fractions, c'est-à-dire des résidus susceptibles d'être réactivés lors de leur diffusion. La corporéité et l'anonymat qu'elles génèrent hors de leur situation de communication permettent d'accéder à une autre modalité de réception fondée sur la rupture de la pratique de réception. Le processus de communication semble être rompu dans les deux sphères de réception dans la mesure où se crée une insertion du privé dans le social et *vice versa*. L'image d'amateur est diffusée dans un cercle qui n'est plus le sien, l'identité des actants est donc néantisée, et les schèmes issus des pratiques sociales sont rompus. Dans le schéma ci-dessus (dont nous tirons la forme de base du schéma canonique de communication), nous avons mis en avant les instances respectives qui, dans le cadre restreint (famille, amis...) de la pratique « amateur », constituent, à quelques exceptions près, la même unité actantielle : l'identité des instances correspond dans la mesure où elles s'inscrivent dans une mécanique énonciative inhérente au contexte de production et de réception,

(mécanique dynamique définissant la pratique d'amateur). Le texte du film d'amateurs se construisant sur un mode de réception qui lui est propre, dont la mémoire et l'intimité des membres du groupe de référence jouent un rôle considérable. Vestige d'un vécu, le texte n'acquiert de sens que par la reconnaissance réciproque entre le film et les membres de la famille, ces derniers étant garants de l'authenticité empirique cristallisée dans l'acte filmique. Puisque la situation de production et de réception font partie intégrante du processus de signification, se crée un lien entre les membres du groupe et l'espace-temps de la production : la diégèse devient une récréation (et une récréation) mythique, symbolique du passé vécu. Par conséquent, d'un point de vue narratif, pris dans la dynamique de la réception, le film de famille peut se caractériser par le fait qu'il n'a nul besoin de souscrire une structure narrative « professionnelle » pour faire sens, car c'est à travers la mémoire de chacun des membres du groupe social que se construit le récit : regarder un film de famille, c'est reconstruire ensemble l'histoire de la famille. C'est donc au sein des méandres de la mémoire que se trouve la structure manquante, virtuelle, requise pour « compléter » le récit. Sans début ni fin, sans raccords cohérents unissant l'antériorité et la postériorité, le film d'amateur dessine une ligne temporelle segmentée où seule la mémoire semble à même de la raccommoder. À travers cette opération de réactivation, le film de famille crée une relation étroite entre les souvenirs et les niveaux diégétiques et narratifs : ils sont antérieurs à la diffusion. En ce sens, comme le film de famille ne retient que quelques éléments du passé vécu, il adopte une posture indéfinie à l'égard de la temporalité : issu d'un passé qu'il souhaite cristalliser, il perdure au présent par sa pratique complexe (de production et de diffusion). Contrairement aux images professionnelles du journalisme, ce passé se manifeste par les séquences à l'état brut qui coexistent au sein de la mémoire individuelle et/ou collective, générant la condensation spatiotemporelle : le passé et le présent se fondent non pas dans la seule réception mais plus précisément au sein de la pratique du film amateur dans sa globalité. D'un point de vue des actants, le film de famille déclenche chez les membres du groupe un processus de production de sens et d'affects strictement individuels, dans la mesure où à travers sa structure particulièrement fractionnaire, il les plonge au plus profond dans un événement de leur vie : il s'agit de la reconnaissance narcissique, comme le souligne Jean-Pierre Esquenazi<sup>428</sup>. Selon Odin, le film de famille nous engage un cran plus loin dans la rêverie, en ce sens que les images qui nous sont données de voir et qui nous sont familières (il s'agit d'un événement nous

---

<sup>428</sup> J.P. Esquenazi. « L'effet film de famille », in *le film de famille : usage privé, usage public*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1995, p.212

concernant plus ou moins), nous engageant dans une production mentale<sup>429</sup>. Le morcellement de la structure et l'imperfectibilité de la strate sensible constituent la matière même par laquelle se fonde le processus de production de sens, il est le gage d'actes que les membres du cercle de diffusion sont censés reconfigurer à l'aide de leur propre expérience de l'événement. Pour Odin, « bien » monter un film de famille serait commettre une agression profonde et intime en intervenant dans le vif du vécu de chacun<sup>430</sup>. Dans cette perspective, on le voit clairement, l'imperfectibilité du film d'amateur correspond à la vitalité de sa production, constitutive d'un passé qui, comme dans la mémoire, est morcelé. D'un point de vue des valeurs inhérentes au groupe social, le film amateur permet la reconstruction collective d'une histoire commune, il offre une vue intérieure sur le monde d'un groupe social, en nous donnant accès à sa culture, prise dans sa plus fine acception. Pour le groupe social de référence, le film amateur constitue la promesse d'union sous une forme symbolique. À l'égard de la sphère sociale, Aasman<sup>431</sup> précise qu'il souhaite réaffirmer les liens qui unissent les membres du groupe. Dans le cadre de l'histoire sociale et culturelle, le film amateur fonctionne comme un artefact historique dont la valeur d'authenticité s'appuie sur l'union sociale dans laquelle il est produit. Par conséquent et comme le souligne Laurent Allard<sup>432</sup>, l'interconnaissance conduit à une relation sur le mode de l'énonciation réelle qui bloque l'opération de « fictivisation » et conduit à une lecture de l'interpersonnel. Les conditions d'énonciation et sa pratique globale semblent donc étoffer les images d'amateurs avec des valeurs conformes à la correspondance des actants entre la production et la réception. Nous avons, dans notre schéma précédent, mis en évidence ces valeurs qui correspondent aux trois dimensions principales pondérées par cette énonciation dynamique : *ego*, *hic* et *nunc*. Elles se déclinent comme suit :

- *L'intimité* surgit comme affect proprement individuel face à un événement dans lequel l'actant de la réception est également actant du récit. Cette correspondance est à considérer comme preuve de la vérité dans la mesure où les valeurs résident au sein même du sujet (le double actant). Cet effet narcissique, tel que le souligne Esquenazi<sup>433</sup>, établit une viabilité restreinte (au groupe social) des signes que la pratique produit, une

---

<sup>429</sup> Odin, op.cit

<sup>430</sup> Odin p.37

<sup>431</sup> Aasman, op. cit. p.104

<sup>432</sup> Laurent Allard, télévision et amateurs : de *vidéogag* à la télévision de proximité, in le film de famille, p.166

<sup>433</sup> Même si Esquenazi n'envisage pas le narcissisme de cette forme, nous souhaitons mettre en avant la prééminence du sujet non seulement dans le processus de signification mais également dans l'axiologie émergente des pratiques sociales et culturelles.

structure dynamique élitiste, personnelle et intime. En effet, puisque selon les analyses menées, la relation entre le sujet et le film de famille semble déterminante dans la définition du genre même, il nous paraît logique que l'axiologie résultant de l'effet véridictoire demeure au sein de ce même sujet (grâce à sa relation personnelle avec l'événement): il est lui-même témoin des faits, il est par conséquent le juge et la source des valeurs de véridicité.

○ La *subsistance du vécu*, que nous qualifions comme la pondération de l'espace et du temps au sein d'une pratique syncrétique, trouve son fondement dans la tentative d'effondrement de l'écart instauré entre la production et la réception. À travers les opérations mentales complexes (dont nous ne souhaitons pas interférer), il nous semble pertinent de retenir que la temporalité morcelée et l'espace fragmenté qui n'offrent apparemment aucune structure narrative cohérente, aucune suite logique, fonctionnent par mimésis aux images mentales elles-mêmes, également emmêlées. Si nous admettons telle proposition, alors la relation instaurée entre le sujet (double : antérieur et postérieur) et le texte est une relation idiosyncrasique dans laquelle le temps et l'espace ne sont que les vestiges d'un vécu, où ne subsistent que des fragments. L'instabilité de l'espace et du temps crée un univers, celui d'un souvenir tiré de son propre réel qui ne trouve de sens que dans l'exercice de la mémoire, c'est-à-dire dans la condensation, dans la fusion en un point de l'antériorité et de la postériorité. Dans la réception, le présent événementiel et toutes les valeurs qui s'y rapprochent, comme les valeurs de *direct*, d'*immédiateté* ou d'*instantanéité*, naissent de la condensation spatiotemporelle issue de la remémoration, qui ressuscite cette tranche de vie.

○ La « *mêmeté* »<sup>434</sup>, terme employé par Paul Ricoeur, est ici à considérer comme l'essence de ce qui se trouve en nous comme il se trouve en l'autre. L'union du groupe social au sein duquel s'actualise l'effet de film de famille constitue la viabilité des signes que la pratique filmique d'amateur produit. L'enceinte familiale ou amicale dispose des compétences requises pour revêtir la structure narrative incomplète et indéfinie du film produit, et lui confère des valeurs identitaires. Le cercle familial couvre la sphère de diffusion du film en lui attribuant des limites sociolectales, c'est-à-dire des viabilités sémiotiques restreintes aux membres du groupe. Au sein de la projection du film de famille, la construction de la diégèse, qui fait appel à des échanges verbaux, par le

---

<sup>434</sup> P. Ricoeur, Op cit.

biais de la mémoire collective, renforce l'union des membres du groupe social. La correspondance à ce cercle restreint est donc une des caractéristiques de l'énonciation du film de famille, qui s'inscrit dans une performance. Au sein du journal télévisé, l'extrait amateur perd son identité « auctoriale », il devient anonyme ; l'immixtion inter-médiatique rompt l'acte de structuration diégétique. De cette traversée ne peut subsister que des valeurs de restriction<sup>435</sup> (ou d'intimité avec le cercle social) issues des compétences « sociolectales » reconnues<sup>436</sup>, dans la mesure où s'établit une relation de proximité (voire une fusion) entre l'instance médiatique et le téléspectateur : effet de sens qu'il convient d'explorer dans les paragraphes suivants.

Selon ce qui a été dit plus haut, la mimésis est non seulement imputée aux pratiques de production d'amateurs mais plus généralement au processus de communication dans son ensemble. Les processus de production et de lecture sont donc à considérer comme une pratique sociale, laquelle prend place au sein du monde naturel et se présente à nous en termes référentiels. Dans cette mesure, nous pourrions extraire les valeurs résistantes à la « traversée » inter-médiatique dont les images d'amateurs ont fait l'objet. Selon les trois macro-valeurs que nous avons brièvement esquissées sous la forme de locutions très générales, à savoir *l'intimité individuelle*, *l'union sociale* et la *pondération spatiotemporelle*, nous souhaitons établir les traits axiologiques inhérents à la structure textuelle du journal d'information susceptibles de favoriser les effets de proximité et de vérité.

## **3.2) Niveau sémio-textuel : Axiologies du film amateur**

### **3.2.1) Ancrage actantiel et mécanique proxémique : le corps-médium**

Dans les paragraphes suivants, nous souhaitons saisir les valeurs inhérentes à l'amateurisme qui résistent à la traversée inter-médiatique en soumettant l'hypothèse qu'elles demeurent dans la figure d'un corps médiateur. Nous souhaitons donc dans un premier temps tracer l'émergence de cette « aura corporelle » en la distinguant des images co-textuelles, puis dans un second paragraphe nous examinerons le mécanisme iconique que l'image emprunte pour renvoyer au réel. Dans un troisième temps nous interrogerons les relations que cette silhouette entretient avec son milieu et qui lui permettent de devenir



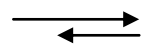

---



<sup>435</sup> En cela les signes de l'imperfectibilité revendiquent non seulement une pratique, mais également l'appartenance à des cercles sociaux restreint tels que la famille, les amis, etc.

<sup>436</sup> Reconnues dans la catégorisation de l'amateurisme

actant, puis dans un quatrième paragraphe nous déterminerons des catégories de stratégies possibles qui trahissent une « anthropomorphie » kinésique et coenesthésique.

### 3.2.1.1) *Sémiogenèse de la corporéité*

Les particularités de l'amateurisme résident dans leur facture, c'est-à-dire dans le mouvement d'un vécu, dans une dynamique négociée en tant que structure, mais leur textualisation résiste à l'analyse intersémiotique dans la mesure où les pratiques même, l'« en acte », manquent à l'observation. Au demeurant, elles sont manifestées au sein du *texte-énoncé énoncif* par une présence intentionnelle dont les traits caractéristiques trahissent l'accommodation passionnée face à un événement qui surgit. Si les éléments plastiques spécifiques traduisent l'usage de l'outil filmique, les signes non spécifiques dévoilent quant à eux la motricité d'un corps, l'incarnation d'un regard en mouvement. Cette dynamique se décline en niveaux actantiels et spatio-temporels dont la relation provoque des tensions pathémiques. Ce n'est donc pas en termes de pratiques sémiotiques et d'un « en acte » *stricto sensu* que se mesure leur incidence sémantique mais bien en termes d'énoncé, en considérant que l'axe de symétrie demeurant entre les pratiques et la strate des images d'amateurs profile un « corps » axiologique. Au sein de la séquence suivante, les images d'amateurs sont parcourues par des éléments relevant de la structure plastique que nous avons déterminés plus haut selon diverses intensités. Afin de pouvoir retranscrire avec le plus de clarté possible les différents manifestants de la structure de l'imperfectibilité, nous jugeons préférable de créer quelques descripteurs graphiques. Les tremblements seront marqués par un symbole en zigzag, afin de retracer deux aspects intrinsèques. Le premier concerne l'intensité du tremblement (mesurable par le rapport de la hauteur des mouvements verticaux à leur vitesse), le second leur étirement. Le symbole  permet d'informer des tremblements condensés et brusques alors que la représentation graphique  retranscrit des mouvements plus lents, plus étirés, plus « flottants ». Les mouvements latéraux que sont les panoramiques seront restitués par des flèches correspondant à leur direction et lorsque deux mouvements ou plus se succèdent, les dimensions relatives des flèches permettent d'établir une différence quant à la longueur des mouvements. L'ordre vertical détermine leur chronologie. Par exemple les symboles  permettent de dévoiler un mouvement de la caméra vers la droite suivie d'un panoramique de plus petite longueur vers la gauche. Les travellings avant et arrière seront marqués par des flèches verticales , la première informant un traveling avant et la

seconde un travelling arrière. Les zooms avant seront représentés par le symbole  et  pour le zoom arrière. Chaque symbole est susceptible d'être combiné à d'autres pour informer sur un mouvement à double caractéristique ou plus. Pour ce faire, nous utiliserons le + pour insister sur l'addition des mouvements. Quant à la strate audio et aux manifestations plastiques spécifiques, nous les développerons nos commentaires écrits. À travers les exemples suivants, nous observons que l'iconicité est soumise aux lois des motions intimes et d'une mécanique figurative conférée par les signes plastiques que nous repérons. Les mouvements variés constituent une dynamique dans la mesure où ils fluctuent en intensité et permettent de dévoiler un changement, une adaptation à l'environnement dans lequel l'instance anonyme et invisible est plongée. La motricité de l'instance mécanique évolue selon l'activité résiduelle de la scène événementielle, elle met en œuvre une stratégie d'adaptation qui témoigne de l'emprise du monde sur l'instance, mais surtout d'une présence énonciative/monstrative.


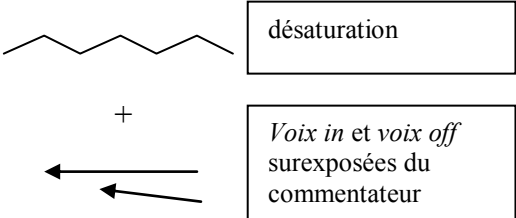
Images 166	
	
<p>« Pour comprendre la soudaineté et la violence de ces raz de marée voici des vidéos « amateurs », elles ont été prises à quelques minutes d'intervalle. De l'Indonésie à l'Inde en passant par la Thaïlande, elles sont commentées par Philippe Visseyrias et Nicolas Luiset :          (son in : cris) C'est une déferlante, elle avale la plage, s'engouffre dans la ville, une autre lui succède, encore plus forte, dévastatrice. À l'abri sur une terrasse à Patong en Thaïlande ...</p>	



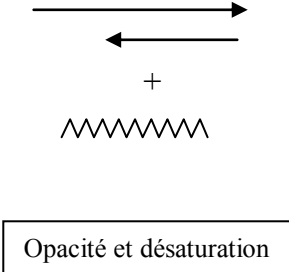
Image167	Image 168
	
	
<p>...ou exposés sur la plage à Batu en Malaisie, les vacanciers ne comprennent pas tout de suite ce qui leur arrive. Surprise, fascination ou inconscience, ils tardent à prendre la fuite....</p>	









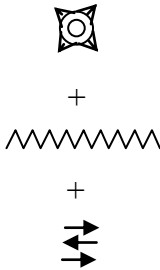

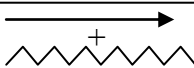

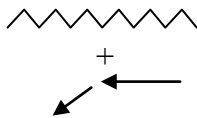
Image 169		Image 170	
<div>Excès de luminance</div> <div>Opacité et manque de saturation</div>		<div>~~~~~ + ← Coupure / raccord ~~~~~ ⊗ + ⊙</div>	
Ce caméraman amateur se cache derrière un arbre, mais il continue à filmer. Et les vagues s'enfoncent à l'intérieur des terres.			
Image 171		Image 172	
	<div>~~~~~ + Coupure / raccord ~~~~~ + ←→ ←→</div>		
Dans cet hôtel du Sri Lanka, une touriste demande à ceux qui sont en bas de se réfugier à l'intérieur, l'eau monte, submerge la piscine, l'hôtel est envahi...			
Image 173		Image 174	Image 175
			
<div>~~~~~ + → + ↑ ~~~~~</div>			
Ça recommence crie ce vacancier à Phuket en Thaïlande, et il s'enfuit poursuivi par la vague meurtrière.			



Image 176		
		<div>Coupure / raccord</div>  <div>Coupure / raccord</div> 
<p>Pourquoi les gens n'ont-ils rien vu venir ? Pour comprendre, regardez cette séquence filmée en Malaisie par une touriste française, elle commente ce qu'elle voit au moment où arrive la première vague : (voix in) « On ne sait pas ce qui arrive mais il y a une sacrée vague, on nous a fait déplacer de la plage, on dirait un raz de marée »</p> <p>Mais elle ne comprend pas l'ampleur de la catastrophe à venir... la vague se rapproche, mais les gens ne bougent pas, beaucoup n'auront pas le temps de se mettre à l'abri.</p>		
Image 177		
		<div>Mouvements de chute, trébuchement</div>
<p>Les images que ces touristes voulaient rapporter de ces fêtes passées au bout du monde, ne devaient pas ressembler à cela. »</p>		
FR2 - 17/12/04 – 02 :00		

Toute la particularité des images d'amateurs réside dans la transformation, c'est-à-dire dans leur aptitude à conférer au dispositif de monstration des valeurs actantielles, ainsi que la transposition c'est-à-dire leur capacité à créer l'illusion d'un passage possible parmi les niveaux de pertinence, du récit textualisé à une pratique de diffusion médiatique. L'image 166 se révèle particulièrement intéressante dans la mesure où un ensemble isotopique émane de la strate visuelle à travers les mouvements en zigzag d'une prise de vue « flottante ». L'ouverture du champ du côté gauche permet, ne serait-ce que quelques instants, de dévoiler l'événement selon une plus large dimension, les mouvements titubants de la prise de vue conjugués à l'apparition du doigt pointé semblent constituer l'incarnation d'une vue subjective, d'un corps « regardant ». Fontanille précise bien que l'ancrage corporel de l'énonciation du reportage « *tient au fait qu'elle est en permanence ouverte à l'esthésie* »<sup>437</sup>, et qui coïncide avec ce qu'Anne Beyaert-Geslin appelle la

<sup>437</sup> J. Fontanille. *Soma et Séma : figures du corps*, Maisonneuve et Larose : Paris, 2004, p.228

*disponibilité sensorielle*, et qui constitue le rabattement de l'espace réduit sur l'intensité prédicative. L'authenticité est tributaire d'une proximité fournie par la motricité iconique, laquelle est constituée par les motions adaptatives et interactives d'un corps face à une scène prédicative. À l'échelle extrême, lorsque le corps est au cœur de l'événement, il acquiert lui-même cette fonction prédicative, en devenant une instance marquée par le contact sensoriel de l'événement. Dans ce cas, la motricité de la prise de vue est à considérer comme la motricité d'un corps car la symétrie qui les unit est instituée par l'acception sémantique du regard incarné. Parce qu'il s'agit d'une *énonciation/monstration*, le regard construit *ipso facto* les fondations de cette symétrie sémantique, que nous pouvons traduire par une mécanique de conversion. La stabilité (relative) de la prise de vue, la constance des plans et les dispositifs de monstration repérables par une instance médiatico-institutionnelle doublée d'une présence mécanique et contrôlée (l'objectif de la caméra), se convertissent en motions lancinantes qui marquent l'empreinte d'une enceinte corporelle. Ces deux axes sont susceptibles de se fondre à travers la surface isotopante constitutive de *l'imperfectibilité* et qui se manifeste par la conjonction des signes plastiques (l'opacité résiduelle, le manque de contraste chromatique, ainsi que le défaut de piqué) et du doigt pointé qui témoignent du prolongement du corps-caméra. En cela les images d'amateurs créent un ancrage syncrétique des trois instances principales : le sujet filmant, le sujet homodiégétique et l'instance médiatique (de diffusion). En fusionnant, ces instances acceptent d'incarner une structure polymorphe marquée par la dimension expérientielle, c'est-à-dire un corps syncrétique constitué par les signes visuels et kinésiques qui tracent une sorte de signature sensorielle : les marques esthétiques d'un corps témoin. En effet, comme le souligne Fontanille<sup>438</sup>, la présence corporelle s'exprime par un repère déictique organisateur, autour duquel se dessine une enveloppe coenesthésique, et de l'autre, un parcours à travers des matières et des lieux résistants, sources d'affects et d'effort. Dans le cadre de l'amateurisme, l'intensité des signes parasitaires est telle qu'elle annihile toute résistance : le corps est soumis aux aléas de l'événement face auxquels il essaye de s'adapter par la fuite, la résistance ou la lutte. Le corps-témoin devient alors corps-médium, transmettant non plus l'objet prédicat mais bien les marques sensorielles de son contact : le corps acquiert ces valeurs prédicatives. À ce titre, cet ancrage syncrétique correspond aux modulations motrices d'un corps à la fois mécanique, figuratif et organique (les trois lui conférant le statut de medium), dont les stratégies kinésiques issues d'une expérience

---

<sup>438</sup> J. Fontanille, *op. Cit.*

événementielle participent à l'élaboration de la figure d'un corps-actant, d'une présence intentionnelle. L'imperfectibilité devient une structure iconique visuelle/sonore eidétique produite de l'expérience d'une enveloppe sensori-motrice face aux « agressions » du monde. L'imperfectibilité pourrait donc s'imposer comme une empreinte anthropomorphique dans la mesure où elle devient mémoire des interactions<sup>439</sup> témoignant de sa soumission à un événement imprévisible et incontrôlable.

### ***3.2.1.2) Iconicité motrice et mécanique figurative***

Les expressions susceptibles de créer la catégorie sémantique de l'imperfectibilité (issue d'une confrontation co-textuelle) constituent bel et bien une structure, un ensemble signifiant dont la surface sensible se distingue de la strate iconique en ce qu'elle rompt avec les acceptions communes de cette dernière. Néanmoins nous avons justement noté que l'axe de symétrie de l'iconicité ne se restreignait pas à une adéquation sensible, mais en substance, à des schèmes saillants du monde de sens commun, reconnaissables et reproductibles au sein de la structure. La formation des mouvements ainsi que leur déroulement syntagmatique laissent percevoir la création de figures « anthropomorphiques » en vertu d'une *mimésis*. L'idée d'une vue subjective qui nous plongerait au sein même de l'événement naît de la conjugaison d'un ancrage actantiel et spatiotemporel (que nous verrons plus tard) et d'une syntaxe plastique qui régirait les figures du « regard porté ». En cela, l'iconicité demeure reine au sein de l'image d'amateur dans l'exacte mesure où le filtre constitué par les signes de l'imperfectibilité tend à s'orienter non pas vers le monde mais vers l'acte du regard lui-même. **C'est donc les schèmes perceptifs de l'incarnation, la mécanique même du corps dans sa pratique qui est au cœur du processus référentiel et qui offre au plan du contenu toute sa fébrilité véridictoire.** Confortant la réflexion avancée plus haut, l'iconicité résulterait d'une correspondance substantielle entre la textualité des pratiques (les modalités par lesquelles elle se manifeste à nous) et la mécanique du corps. Cette mécanique est particulièrement caractéristique du journal télévisé qui, contrairement aux autres productions filmiques (fiction mais également des autres programmes informatifs<sup>440</sup>), construit l'axe profilmique principalement à partir de propriétés kinésiques anthropométriques et anthropomorphiques. Par exemple pour les premières, le journal

<sup>439</sup> J. Fontanille. *Empreintes*, In «Sense and sensibility», P. Violi & M.P. Pozzato, ed, *Versus*, Milan, 2003.

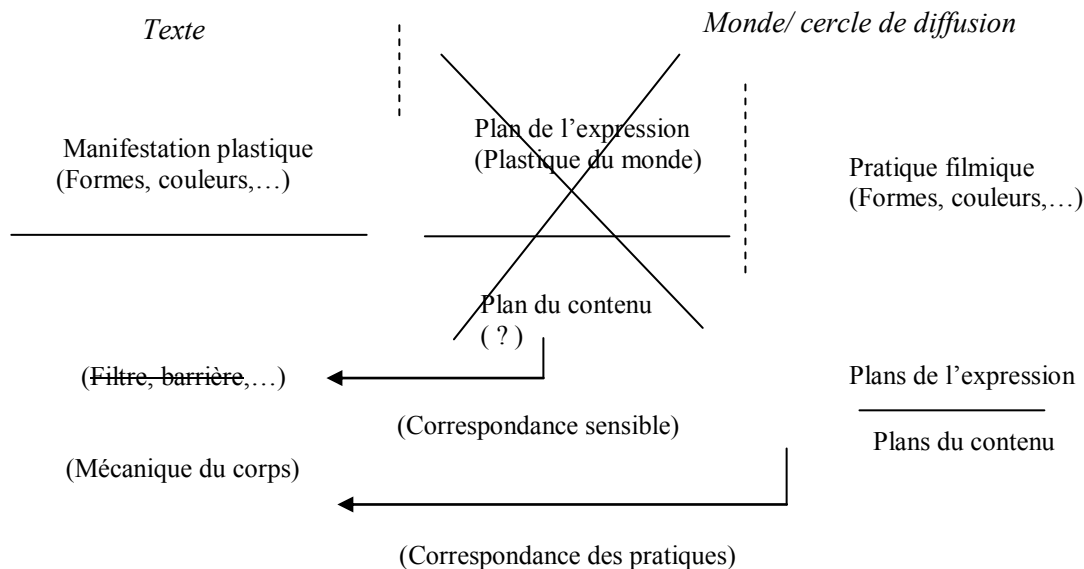
<sup>440</sup> La fiction peut se permettre d'utiliser ces procédés anthropomorphiques repérables au sein des images d'amateurs ou du reportage alors qu'à l'inverse, le journal télévisé n'emprunte pas les procédés filmiques fictionnels.

télévisé exclut les travellings progressifs plongeants, et les prises de vue sont « à la hauteur » des personnages. En ce sens, l'iconicité se fonde sur une matrice topographique proportionnelle au monde naturel. Pour les deuxièmes, les motions intimes telles que les vibrations, les tremblements et les décadrages manifestent l'errance de l'instance montrante. Pour ne pas nuire à l'ethos du média, ces marques sont généralement faibles au sein du professionnalisme, d'autant plus qu'est mis en scène un correspondant homodiégétique, renforçant ainsi l'identité institutionnelle, alors qu'elles se dénotent clairement dans l'amateurisme, par la traversée d'un seuil de saturation. Toutefois nous verrons plus bas dans quel cas cette limite peut être transgressée par le professionnalisme et quels effets cette infraction peut entraîner. Ce corps *énonçant/montrant*, qui permet d'établir une harmonie entre deux macro-sémiotiques, ne constitue en réalité qu'une enveloppe fragmentée convertie en surface d'inscription prête à recevoir les marques du *survenir* de l'événement. Toutefois cette opération de conversion est assumée par un débrayage qui, partant d'un corps-objet producteur immiscé dans une pratique, engendre des empreintes, comme des mémoires de signes réactivées lors de la projection. La particularité de cet embrayage réside dans sa pondération temporelle qui tend à s'approprier le passé pour créer les fragments d'une histoire sociale. En ce sens, au sein du monde naturel la pratique filmique d'amateurs intègre des signes commensurables (terme plus général qu'« identiques ») à ceux du texte audiovisuel dans la mesure où ils participent pleinement à la véridicité de cette pratique familiale. Ils témoignent de l'action d'un corps sur l'objet filmique et de l'incidence de la scène pratique sur ce même corps. Sans approfondir<sup>441</sup>, nous considérons que les signes de *l'imperfectibilité* constituent l'instance traçante du discours filmique du cercle familial. De même la substance du plan du contenu (la corporéité), dont il nous incombe de déterminer les mécanismes de construction, paraît semblable à celle de l'univers des pratiques, indépendamment de ses formes d'apparition, dans la mesure où elle tend à reconstituer la mécanique d'un corps perdu dans une histoire qui n'est déjà plus la sienne au moment de la diffusion. Sur le schéma suivant, nous représentons les mécanismes par lesquels les pratiques d'amateurs interviennent dans la sémosis, en substituant la fausse acception (issue du monde commun) à une iconicité médiatisée par le corps. Nous mettons en avant la complexité du monde naturel et de la pratique du film de famille qui, tributaire de son cercle de diffusion, comporte une dynamique de signes.

---

<sup>441</sup> Puisque nous n'abordons pas l'analyse des pratiques proprement dites (nous relevons uniquement certaines valeurs inscrites au sein même de la structure textuelle)

Schéma n°19 : Illusion référentielle créée par la pratique d'amateurs



Tout comme le signe iconique traditionnel (dont la ressemblance relève du visuel comme la photographie par exemple) requiert une connaissance préalable du monde<sup>442</sup>, les pratiques accèdent également à l'illusion référentielle à partir d'une source commune (le monde naturel, le monde du sens commun) où se puisent les règles de symétrie. Dans cette perspective, l'instance filmante, celle-là même qui se présente à nous sous la forme d'une multitude de descripteurs (décadrage, bruit, saturation...), constitue l'enveloppe corporelle dont les valeurs « personnifiées » sont puisées au sein des pratiques sociales du film de famille, comme si la plastique de l'amateurisme détenait une « mémoire esthétique » et constituait une *surface d'inscription*<sup>443</sup>. Au sein de l'image 166, les mouvements « flottants » de la caméra dénotent l'action intime d'un « moi-corps » dans la mesure où le doigt pointé diffracte l'identité médiatique, alors que les images professionnelles requièrent une présence institutionnelle au sein de l'événement, créant une distance plus ou moins importante entre le téléspectateur et le monde. Le cadre incertain, le cadrage aléatoire et l'absence de composition que nous pouvons extraire des images 167 et 168 témoignent d'une instance monstrative *vivante* dont l'énergie se déploie dans le temps alors que ces mêmes données extraites de l'image 169, sont bien plus intenses et dévoilent une instance *vivace*, brusque. Au sein des images 167 et 168, l'ouverture du champ

<sup>442</sup> Cf. p. 88 et 91

<sup>443</sup> Que Fontanille définit comme un réseau de mémoires figuratives d'un univers sémiotique, ou comme l'enveloppe constituée de la totalité des « souvenirs » de stimulations, d'interactions, et de tensions reçues par la *figure-corps*.

panoramique à droite puis à gauche permet d'inscrire visuellement l'objet événementiel au cœur du récit élaboré par les commentaires, alors que pour l'image 169, les zooms avant et arrière précipités, un seul mouvement panoramique vers la gauche puis les mouvements brusques, attestent d'une position topographique tributaire de l'objet événement. En effet, ici la précipitation est réponse à la vitesse de la vague qui déferle sur les côtes, et suggère une situation individuelle « d'urgence » en cela que l'instance doit agir avec rapidité pour avoir accès, d'un point de vue narratif, à la *survie*. En somme, la position de la prise de vue portée par le cadre constitue un corps-pivot, qui est capable de se détacher plus ou moins du reste des éléments de la scène événementielle pour réagir avec elle. L'interconnexion des mouvements du cadre et de l'objet événementiel constitue l'accommodation d'un corps à une situation qui en l'espace de peu de temps, le dépasse. Les signes de l'imperfectibilité sont en cela, et du point de vue iconique, les traces d'un corps en expérience, mais pris dans l'urgence du monde naturel. Cette relation d'agencement entre les mouvements de l'instance monstrative et l'arrivée de la vague témoigne non pas d'un plan d'immanence qui serait constitutif d'un en acte « amateur », puisque nous limitons notre analyse au texte, mais surtout d'une mise en figure actantielle par rapport à un seuil topographique. Si la position, les motions de l'axe de la caméra ainsi que les déictiques employés au long des micro-séquences construisent la figure d'un corps *intentionnel* en lui donnant une présence au sein de la scène prédicative, celui-ci peut également se traduire en termes narratifs, selon les compétences modales de l'actant.

### ***3.2.1.3) De l'intimité : Actantialisation et compétences***

Le cadre (ou le cadrage) qui délimite le champ visuel et confère une perspective restreinte à la dimension profilmique, permet également d'impliquer une entité participative au programme narratif. Cette entité devient actant dans la mesure où elle se dote de compétences, manifestées par un *ne pas vouloir-être* suggéré visuellement par la position du regard derrière le tronc d'arbre (créant les prémisses d'une figure de la protection), lequel est également mis en évidence par les commentaires, et un *devoir faire* intensément perceptible par la vivacité des mouvements brusques, réponses rapides et précipitées à la scène événementielle. Les images 170 et 171 illustrent la scène qui se déroule à l'écran : « *Une touriste demande à ceux qui sont en bas de se réfugier à l'intérieur...* ». Les commentaires liés organisent au sein de la scène événementielle, des espaces distincts, l'un de protection, l'autre de victimisation<sup>444</sup>. D'un point de vue

---

<sup>444</sup> Cf. p.262

actantiel, il suggère l'identification de l'instance filmante qui se construit dans la mesure où nous lui accordons le syncrétisme entre la dénomination verbale « une touriste », la *voix in* perceptible, ainsi que les mouvements panoramiques de droite à gauche dont le tremblement témoigne d'une prise de position pathémique en réponse à l'événement qui se déroule sous ses yeux. L'action-réaction établie au sein de la scène événementielle traduit les actions respectives des actants (vague et sujet) au sein d'une confrontation entre deux programmes narratifs : l'un encouragé par la vague elle-même tend à envahir l'univers montré, l'autre centré sur un sujet invisible (le cadre) souhaite répondre à cette situation par la fuite, les cris, les avertissements... Néanmoins, puisque les images d'amateurs diffusées au sein du journal télévisé constituent des vestiges d'une pratique vécue, les séquences narratives dont elles font l'objet sont incomplètes. Les commentaires qui s'y accrochent n'apportent rien à la construction du récit, ils ne font que répéter la strate visuelle<sup>445</sup>. Face à ces actions en devenir, nous savons cependant que les sujets sont censés agir afin de ne pas devenir victimes, l'objet étant la mort, ils doivent s'en disjoindre. Pour ce faire, ils possèdent un certain nombre de compétences, qui se manifestent au sein de l'espace « écranique » par tous les descripteurs que nous avons vus. Face à la vague dont les compétences sont perceptibles en termes d'intensité et d'extensité<sup>446</sup>, les sujets mettent en œuvre leur énergie kinésique, afin de se « disjoindre » de l'objet destructeur. De cette mise à distance qui a comme sanction la vie ou la survie, se détachent des sujets humains des espaces de protection ou les objets matériels (les arbres, les toits des maisons...). Le décadrage, les tremblements, la précipitation et la vitesse des mouvements panoramiques traduisent les compétences des sujets humains en vertu d'un « combat » de spatialité. En effet, c'est bien l'espace-temps qui est au cœur du processus de jonction de victimisation déclenché par l'actant vague. Puisque c'est à travers la vitesse et l'ampleur de son déploiement que se mesurent les dimensions de la catastrophe, c'est également selon les mêmes critères que se détermine la posture (de victime potentielle, effective ou de protection) des actants. Selon les images 172, 173 et 174, l'intensité des tremblements, qui n'offre qu'une vue chancelante et aléatoire, dévoile la course effrénée par l'actant source de l'énonciation/monstration. De la ferveur des mouvements, se distinguent les sursauts, à la fois rapides et condensés, les sorties hors cadre déployées sur tout le long de la course (créant une ouverture aléatoire), les panoramiques à 180 degrés qui témoignent du mouvement d'un buste, et le décadrage balancé issu des sursauts. La prise de vue

---

<sup>445</sup> La relation commentaires-images des images amateurs insérés au sein du journal télévisé se rapproche en cela des images sportives.

<sup>446</sup> Cf. p.234

d'amateur est en ce sens aux antipodes des normes professionnelles, non pas par une quelconque essence « amateur » de la production mais par l'emprise de l'événement sur l'actant lui-même, conformément à l'intensité du déséquilibre manifestée à l'écran. Alors que selon les images co-textuelles, la stabilité<sup>447</sup> de l'image, le contrôle de l'espace profilmique et l'accommodation au sein du terrain (créant un devenir stable, continu) caractérisent le professionnalisme ; au sein de l'amateurisme, au contraire, l'aléatoire, la néantisation du devenir et la soumission déterminent une pratique dont la seule stratégie de défense (c'est-à-dire en vue d'une sanction positive) est exprimée par l'intensité des mouvements. Nous pouvons décrire les compétences de l'actant vague comme un *pouvoir faire* extrêmement vivace, à travers son déploiement au sein de l'espace événementiel mais également selon les objets qu'elle est capable d'emporter<sup>448</sup>. Quant aux compétences du cadre filmant, c'est-à-dire de l'instance incarnant la prise de vue, elles sont présupposées par la performance, elles paraissent tributaires des émotions (les cris, les expressions de stupeur...). Néanmoins ce ne sont pas tant les mouvements et les tremblements qui semblent les déterminer (puisque ceux-ci caractérisent déjà l'amateurisme en termes de performance) : elles sont échafaudées par l'intensité de ces motions. Au sein de ces images et dès les premiers instants, se présente en éclat le déséquilibre du filmage, se manifestent une accélération brusque, des sursauts et une prééminence de l'aléatoire. Les compétences modales du *pouvoir faire* sont en cela invoquées en termes d'intensité comme réponse à celle de la rapidité avec laquelle la vague déferle sur les côtes, et celles du *vouloir* sont portées à l'extrême par la course effrénée, la fuite. Au sein de l'image 175, tout comme dans les images 171 et 172, c'est l'espace qui semble déterminer l'accès au *pouvoir faire* dans la mesure où pour les personnages en fuite en bas de la scène, l'espace est délimité et il est susceptible de s'y former un piège eu égard à la rapidité de la vague ; alors que l'espace au sein duquel est installé l'actant constitue une protection, et lui permet d'avertir les personnages du bas de la scène. Une scénographie, dans laquelle sont tributaires les compétences des sujets, est donc profilée par l'énonciation. L'instance filmante se laisse appréhender comme une instance compétente, participative au sein de la séquence narrative de base, qui adopte une manœuvre d'accommodation. Le déploiement de ces motions crée de surcroît, au sein de la syntagmatique du journal télévisé, un sursaut dans l'inertie du professionnalisme. La saturation, la densité ainsi que la fréquence de ces traits

---

<sup>447</sup> Selon un certain seuil puisque comme nous l'avons noté, la représentation ostentatoire de l'univers référentiel, dans lequel l'instance montrante prend corps, est habituellement opérée lors des reportages, mais à un degré bien moins intense que peut se le permettre l'amateurisme.

<sup>448</sup> Cf. « *compétences requises* » p.234, ou « anthropomorphisme et déification » p. 313



kinésiques sont coextensifs aux vibrations d'un corps-actant, qui dispose ainsi des compétences requises pour ajuster son comportement (de fuite, de protection ou de lutte) à la scène qui surgit, alors que l'intensité de ces traits nous informe sur la proximité de l'événement. En conséquence il nous importe de décrire la figure de ce corps plongé dans le factuel et ses incidences en termes de proximité et d'intimité.


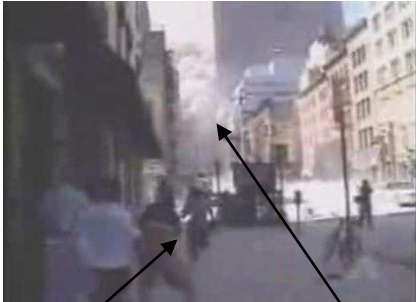




#### ***3.2.1.4) Kinesthésie et motions intimes : Anonymat et espace vacant***

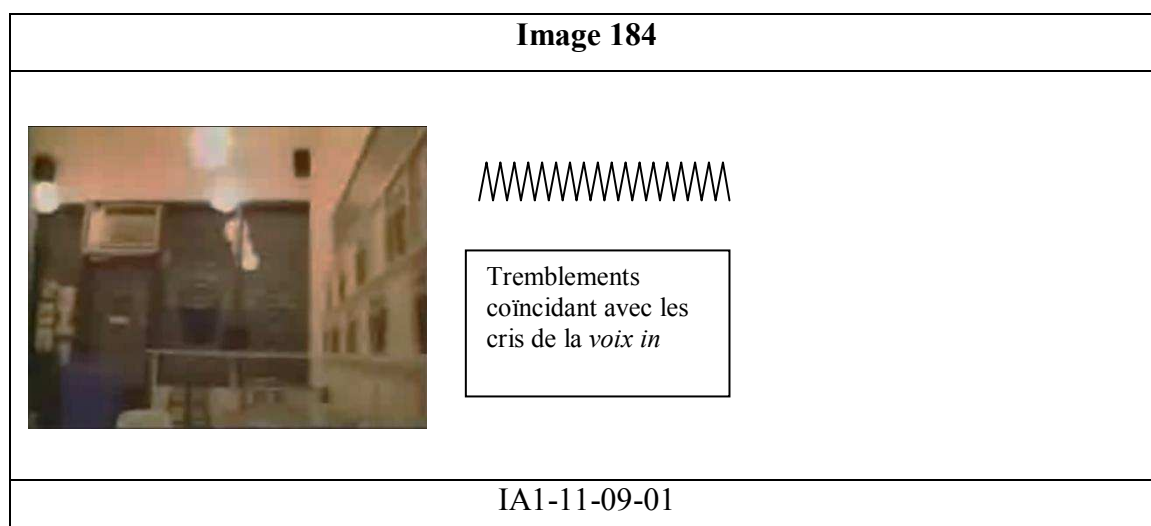
Nous souhaitons harmoniser les composantes actantielles et spatio-temporelles (syntaxiques) avec la composante sémantique, de figurativisation, afin de dégager les différents effets de sens possibles de proximité et d'intimité. Ceux-ci feront inéluctablement fi de la représentation physiologique du corps et proposeront une corporéité figurative substantielle, dont les schèmes perceptifs sont empruntés aux pratiques subjectives de l'usage filmique. Conformément aux descripteurs des signes de l'imperfectibilité ainsi qu'aux structures sémio-narratives et sémio-discursives, nous sommes en mesure d'esquisser certains sens possibles par la particularité des images d'amateurs qui, rappelons-le, prend source dans le « social » et la praxis, et tire sa force de la rupture qu'elle inflige au sein du journal d'information. Cette singularité peut se caractériser par la présence d'une instance tierce, productrice et plus précisément énonciative/monstrative qui assume corps et chair par le syncrétisme actantiel d'un producteur, d'un observateur et du cadre. Alors que le professionnalisme montre l'événement par la médiation d'un ethos institutionnel, l'amateurisme se caractérise par l'incarnation, par les traces de son enveloppe charnelle. Comme nous l'avons vu plus haut, cette médiation du corps-chair n'a de pertinence que dans le cadre d'une insertion dans une scène prédicative au sein de laquelle le sujet entre en interaction (accommodation), toutefois c'est en vertu d'un double exercice : l'un étant articulé autour de l'art filmique amateur qui s'inscrit dans un acte de production et de diffusion et est tributaire d'un *savoir-faire* type (la textualisation), l'autre étant produit par l'adaptation du corps à l'environnement qui le contient (la pratique de l'événement). Ces deux pratiques constitutives d'une expérience événementielle sont mises en dialogue et forment une tension entre un *faire* amateur et un *faire* professionnel. Précisons que le *faire* d'amateur et le *faire* professionnel s'inscrivent dans un axe graduel, rien n'empêche donc le reporter de s'immiscer au cœur de la scène événementielle dont il peut tirer certaines propriétés équivalentes à l'amateurisme. Au sein des images d'amateurs, la corporéité n'est pas issue des dispositifs techniques (comme dans le cas du professionnalisme), mais principalement

des mouvements exogènes, dans la mesure où ils créent ensemble une vue subjective : l'errance d'un sujet dont le regard porté constitue à lui seul le processus de monstration. Mais il arrive que les signes visuels participent également à l'esquisse du corps dans le cas où, par exemple, l'intensité du bruit ou de la saturation est telle qu'ils semblent en harmonie (en synchronie et en synthèse) avec l'intensité des signes kinésiques, témoignant d'une chute ou de tout autre accident. Syncrétique, cette instance invisible que nous souhaitons assimiler à une enveloppe corporelle, constitue un ensemble de signes que nous avons qualifié de plastiques, néanmoins ils semblent s'attacher à la définition de l'iconicité en vertu de leurs propriétés anthropomorphiques, anthropométriques ainsi que leurs interactions avec la scène prédictive en tant qu'ensemble praxémique. Ce plan référentiel composé d'un *corps-pivot*, frontière ou passage entre les mondes ne saurait oublier qu'au plan du contenu, l'instance acquiert ses compétences par la relation qu'elle entretient avec son milieu, laquelle se manifeste par les quatre catégories proxémiques suivantes : le *regard porté*, la *conduite*, la *conduction* ainsi que l'*accommodation*. Chacune de ces catégories a été constituée à partir des descripteurs des signes de l'amateurisme que nous avons vus plus haut<sup>449</sup> ainsi que selon les percepts sémiologiques du film de famille inspirés des études de R. Odin. Afin d'illustrer notre propos, nous avons choisi une séquence tirée cette fois-ci des informations concernant les attentats du 11 septembre. Lors de la chute d'une des tours du WTC, le sujet filmant, se rendant compte du danger imminent, court se réfugier dans une boutique ou un café (repérable par le symbole du verre sur la porte). Une fois à l'intérieur de cet espace de protection, celui-ci tourne la tête, et aperçoit au travers de la porte transparente, le nuage de fumée qui traverse le champ. Aussitôt il crie: « *Oh my god, you're right, you saved my life...thank you...* ».

---

<sup>449</sup> Cf. p. 354, « *les propriétés séminales* »

Image 178	Image 179
<i>Son in</i> : bruit de fond et sirènes d'ambulance intermittentes	
	<div data-bbox="627 280 836 465"> <div>Pano vertical</div> <div>Pano horizontal</div> <div>Tremblements</div> </div> <div data-bbox="619 495 836 645"> <div>↔</div> <div>+</div> <div>~~~~~</div> <div>↓</div> </div> <div data-bbox="904 284 1321 584">  </div> <div data-bbox="890 607 1276 645"> <div>Personnages fuyant</div> <div>fumée</div> </div>
Image 180	Image 181
<i>Son in</i> : voix de plusieurs personnages	
	<div data-bbox="627 745 836 1106"> <div>Travellings gauche/droite/arrière</div> <div>Tremblements</div> <div>~~~~~</div> <div>Mouvements saccadés</div> <div>Angles désaxés</div> </div> <div data-bbox="873 790 1273 1095">  </div>
Image 182	Image 183
<i>Son in</i> : bruit de fond et sirènes d'ambulance intermittentes	
 <div data-bbox="233 1585 368 1624">Doigt pointé</div>	<div data-bbox="627 1238 836 1653"> <div>Tremblements</div> <div>~~~~~</div> <div>Travellings gauche/droite/arrière</div> <div>Mouvements saccadés, brusques,...</div> <div>Angles désaxés</div> </div> <div data-bbox="895 1234 1310 1538">  </div> <div data-bbox="938 1585 1236 1624">Nuage de fumée qui avance</div>



Cette séquence nous paraît importante dans la mesure où elle dévoile clairement chacune des catégories proxémiques en démêlant l'enceinte nodale syncrétique constituée par les différentes couches sémiotiques (visuelles, sonores, verbales, kinésiques, proxémiques...). Ainsi, nous sommes à même de classer les principaux contenants sémiotiques susceptibles de constituer ce qui au cinéma est appelé la vue subjective. Au sein des images d'amateurs, cette subjectivisation se révèle bien plus complexe car elle met en œuvre l'expérience somatique au centre d'un processus de signification largement dominé par la mimésis. Il s'agit, suivant Fontanille<sup>450</sup>, de considérer l'actant non plus exclusivement comme une position formelle au sein d'un programme narratif mais de lui concéder une position corporelle, puisqu'il est le siège des impulsions et des résistances qui sous-tendent l'action transformatrice des états de choses. Nos catégories proxémiques se déclinent comme suit :

- *Le regard porté* : cette catégorie trouve son fondement dans l'axe œil-caméra/sujet qu'elle crée. Par regard porté, nous souhaitons illustrer la visée intentionnelle de l'axe entre le sujet filmant et le sujet filmé. Parfois trahi par le regard adressé, le doigt pointé (image 182) ou encore par tous les gestes des protagonistes en direction de la caméra, le regard porté dresse le champ visuel subjectif de la monstration. Il est porté dans la mesure où il ancre un sujet au cœur même du champ filmique, le sujet filmant invisible porte son regard sur un ou plusieurs sujets qu'il essaie de suivre. Au sein des images 178 et 179, le passage de la première à la seconde s'effectue par un panoramique vertical et souhaite ainsi être au cœur de l'événement, le cadre porte son regard sur l'effondrement du WTC et sur l'arrivée imminente de la fumée. Le regard porté constitue pour ainsi dire,

<sup>450</sup> J. Fontanille, *Soma et Sema*, p.22

l'intériorité de l'actant filmant mais il est également dépositaire de valeurs déictiques dans la mesure où il indique très clairement sa position au sein de la topographie événementielle, il crée l'*ici* de la monstration ainsi que l'*ailleurs/ici* de l'événement.

○ *La conduite* (ou *portée corporelle*) : concerne les motions plastiques par lesquelles le cadre, et tout ce qui constitue l'enceinte du regard porté, crée l'illusion d'une mécanique corporelle. Elle souhaite caractériser l'actant par la *mimesis* des motions typiques somatiques, par une correspondance entre différentes mesures : les mouvements désaxés, non ordonnés, les panoramiques successifs ou plus important encore, les travellings précipités, trahissent la portance d'un corps moteur. La conduite constitue l'enceinte motrice du regard porté. Elle dénote les mouvements d'un actant compétent puisqu'au sein de l'image 179, après que le regard porté se stabilise quelques secondes sur le cœur de l'événement (mais un événement en devenir puisque la fumée se précipite pour couvrir la totalité de la scène événementielle), le cadre suit quelques mouvements incertains (image 180), désaxés et répétitifs, avant d'engager un travelling latéral et de rentrer dans un espace de protection que constitue la boutique. Cette catégorie informe sur l'extéroceptivité du corps qui porte le cadre, source des mouvements externes. Lorsque le corps est malmené (lorsque par exemple le nuage de débris s'abat sur le sujet), les artefacts, la saturation et la brutalité des mouvements de l'objectif peuvent témoigner, par les propriétés kinesthésiques de la chair invisible, des heurts subis, comme nous le verrons plus loin (p. 409)

○ *La Conduction* (ou *résistance somatique*): à travers cette appellation, nous souhaitons mettre en avant les manifestations des motions internes, (intéroceptives), c'est à dire l'invasion du champ intime de l'actant par les tremblements, les mouvements brusques et autres mécaniques isolées susceptibles d'atteindre un seuil de rémanence. Dans cette perspective le corps est à considérer comme une structure organique à la fois réceptive, c'est-à-dire soumise aux agressions extérieurs, et émettrice en raison des vibrations intimes (interprétables en termes d'émotions) qu'elle exprime : elle constitue un conducteur des flux externes qu'elle convertit en expressions somatiques. L'instabilité du champ manifesté par les mouvements désaxés, incontrôlés, saccadés, tremblants suggèrent l'ouverture succincte de la scène événementielle, dénotent l'intimité émotionnelle de l'actant synchrétique et invisible. Les va-et-vient des panoramiques et des travellings assujettis au regard de l'actant suivent leur propre logique signifiante et semblent se caractériser par le

*non contrôle*, la destruction du programme narratif ou plus précisément, ils semblent régir un programme dynamique qui évolue à chaque instant. Les images 180 et 181 témoignent des tremblements successifs et des intenses motions désaxées qui conduisent au déséquilibre d'un corps errant dans un programme narratif accidenté, qu'il doit actualiser à chaque instant. Les vibrations, les palpitations et autres mouvements laconiques sont donc perceptibles par la structure du cadre qui ne suit pas les percepts établis par la praxis propre au journalisme professionnel. Ces manifestations somatiques offrent une errance actantielle, un regard flottant. En ce sens et paradoxalement, au sein du déséquilibre, de l'accident, de la rupture ou plus généralement de l'imperfectibilité, se détache une continuité, une subsistance cristallisée par l'expérience somatique de l'événement. Du point de vue sémantique, les tremblements et autres vibrations, se laissent décrire comme la *vivacité* ou le *foisonnement vital* qui dans l'exemple ci-dessus s'exprime intensément par l'assimilation de la *voix in* féminine dont le ton crispé/tendu monte au fil de la séquence, et qui, à la fin, crie : « *oh my god...* », « *you saved my life, thank you...* ». La *conduction* témoigne de la schizie d'un sujet qui n'est plus seulement mécanique (au sens moteur), il est également passionné : la peur, l'angoisse ou l'horreur peuvent ainsi se manifester en « vibrations », selon une distribution des exposants visuels et sonores sur le plan intensif et extensif.

○ *L'Accommodation* : l'intensité des exposants visuels (saturation chromatique, bruit, artefacts...) ou kinésiques semble coïncider avec le contenu du programme narratif de base, en favorisant le passage d'un espace de danger à un espace de protection. En somme, l'intensité des motions externes de déplacement de la prise de vue, s'agence en fonction de la menace imminente. Étant plongée dans une situation d'urgence, l'action est en conséquence imminente et rapide. Les cris, mais également les mouvements saccadés qui entraînent des panoramiques et des travellings incertains ou des secousses, démontrent l'urgence en acte. Les filtres imposés par cette structure de l'amateur tributaire de l'événement dans lequel il est plongé, créent une réception particulière. Celle-ci n'est en effet plus basée sur le mode intelligible du *logos* mais bien sur le mode sensible du *pathos*, reconstitué substantiellement par un principe (hyper)iconique de la corporéité, subsumé par l'expérience somatique<sup>451</sup>. Cette dernière fonde les stratégies d'adaptation du corps face à

---

<sup>451</sup> À ne pas confondre avec les motions intimes de la *conduction* qui elles témoignent d'une prise en charge de l'émotion par l'actant invisible, alors que dans le cadre de l'*accommodation*, la dimension thymique nous est offerte du point de vue externe du corps, comme figure mécanique qui, dès lors, a une incidence dans le procès narratif.

un objet dont il doit se défaire ou qu'il doit fuir (vague ou fumée). L'intensité des signes plastiques aménagent l'accommodation du corps à l'environnement qui le contient et qui se présente à nous sous une forme vive et éclatante, témoin d'une situation extrême qui ne laisse pas le temps à la réflexion mais simplement à l'action rapide. L'urgence est ainsi prégnante au sein du programme narratif de la menace imminente par l'intensité des mouvements mais également par l'ajustement de ces derniers à l'environnement qui les contient. En cela, les figures de fuite, de protection ou de lutte sont totalement assumées par l'*accommodation* qui témoigne d'un ajustement, d'une stratégie d'adaptation ou encore d'une adaptation face à la scène événementielle.

Chaque trait caractéristique de l'imperfectibilité n'est pas exclusivement attribué à l'une ou l'autre de ces catégories car nous croyons à l'émergence de la signification selon des schèmes en réseau, c'est-à-dire issus de la circulation et des contacts entre les signes. Le cadre et le cadrage particuliers des images d'amateurs ainsi que tous les éléments susceptibles de constituer des scories face aux images « propres » et stables du professionnalisme, sont des marques coenesthésiques, kinesthésiques et d'ajustement à l'événement, profilant le *regard porté* d'une instance qu'il s'agit d'incarner : d'un corps vacant. Ils semblent offrir au téléspectateur un espace de vitalité dans lequel, conformément au carré sémiotique vie/mort<sup>452</sup>, le ou les actants perçu(s) sont susceptibles d'osciller entre ces deux catégories. Alors que les images post-événementielles (pour la grande majorité professionnelles) articulent principalement les catégories sémantiques de l'ordre de la mort, qu'elle soit dans son cheminement (avec les figures de douleur, de souffrance) ou effective (figures de morbidité), les images d'amateurs en réfèrent à la subsistance, elles incarnent le foisonnement même de la vie, par la véhémence de ces pulsations. Plongée au cœur de l'événement, cette enceinte corporelle, cette chair invisible, constitue une brèche, un espace vacant où l'anonymat génère l'ouverture sur une *incarnation*. Alors que l'anonymat néantise le sujet du cercle familial, l'espace vacant devient, au sein du journal télévisé qui souhaite unir le sujet à l'espace social, un lieu d'investiture. C'est-à-dire un espace d'incarnation autoritaire, par lequel le téléspectateur peut devenir garant de sa propre évaluation de véridicité. Cette ouverture a pour effet d'inviter le public à s'immiscer au cœur de l'événement en revêtant la « peau » de l'actant invisible et anonyme.

---

<sup>452</sup> Cf. p.225

## 3.2.2) Ancrage spatiotemporel et mécanique proxémique : effets de proximité

### 3.2.2.1) Topographie de l'urgence

Nous analysons dans ce paragraphe les exposants visuels dont la visée tend à imposer un ancrage spatiotemporel de l'actant filmant au sein d'une scène dans laquelle il évolue. Conjointement à la position du corps dont nous avons suggéré l'existence plus haut, nous sommes en mesure de distinguer une scène événementielle au sein de laquelle évolue l'actant filmant. La dite scène peut se diviser en espaces distincts catégorisables selon la relation modale qu'entretiennent les actants humains et la vague. Ainsi se crée une scène topographique plus ou moins investie par la vague, définissant des espaces de protection, de victimisation, dans lesquels se place plus ou moins l'actant. Constituant un seuil déictique visuel, le doigt pointé de l'image 166 (p.382) réagit avec les signes qui relèvent de l'imperfectibilité en prolongeant le corps-caméra, jusqu'alors cristallisé par les *habitus* de production professionnelle ou même amateur<sup>453</sup>. Installé au sein de la même dimension temporelle, il permet de fractionner l'espace entre un *ici* œil-caméra et un *ailleurs*-événement (constitué par le profilmique) dans la mesure où l'*ici* et l'*ailleurs* constituent une même topologie, une enceinte les réunissant au sein d'un même espace qui se distingue de l'*ici* du studio de celui de la diffusion/réception. En effet, comme le souligne Anne Beyaert-Geslin<sup>454</sup> au sujet de la photographie, les pratiques touristiques et documentaires se forcent à mettre en scène la tension entre les actants et les lieux afin d'établir une *deixis* de référence. Dans le cadre de la vidéo d'amateurs, issue d'une pratique touristique, l'opération déictique est régie par l'unicité du corps-chair synchrétique (constitué par le sujet invisible, l'instance médiatique de diffusion et le cadre de monstration) qui néantise l'espace du média et qui, en conséquence, concilie deux macro-espaces : la topographie événementielle (elle-même graduelle et récursive) et la réception. La monstration est régie par l'exclusivité d'une présence invisible, transparente mais néanmoins active au sein d'une matrice spatiale dont les mouvements constituent une accommodation à l'événement. Inscrit dans l'image 166, l'espace est fractionné en deux : le premier articule le corps « démembré », directement perceptible par le doigt pointé, logé dans un espace de protection, lequel lui permet de porter son regard sur l'événement avec une certaine quiétude ; le second prolonge la direction du doigt et se constitue comme

---

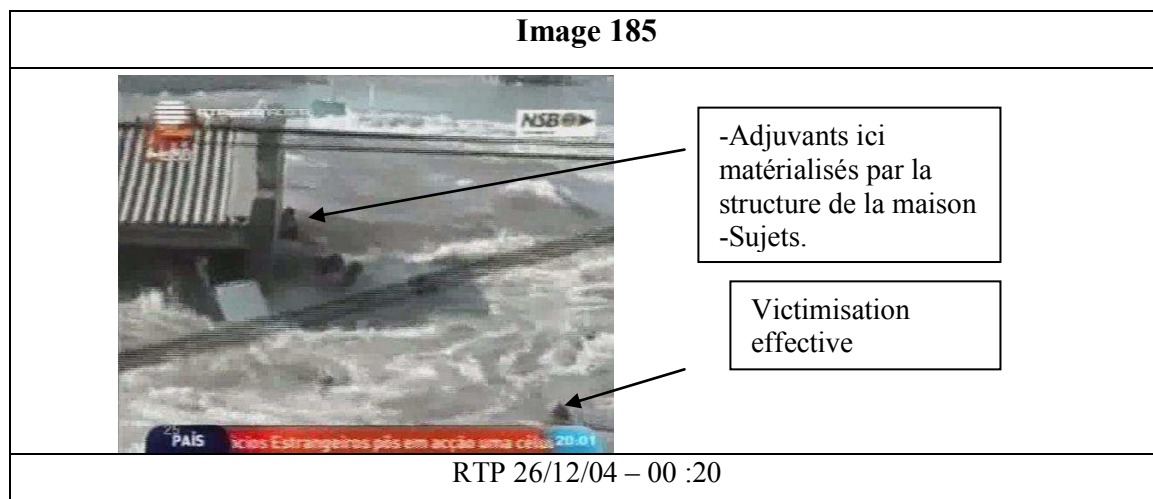
<sup>453</sup> Selon les analyses de R. Odin, les films de famille relèvent d'une pratique bien particulière, basée sur la production et la diffusion, dans laquelle se déploie des rituels signifiants précis. En somme les pratiques « amateurs » ne sont pas exclues des parcours protocolaires.

<sup>454</sup> A. Beyaert-Geslin. *Autenticidade e sinceridade na fotografia de reportagem*. Op. Cit.



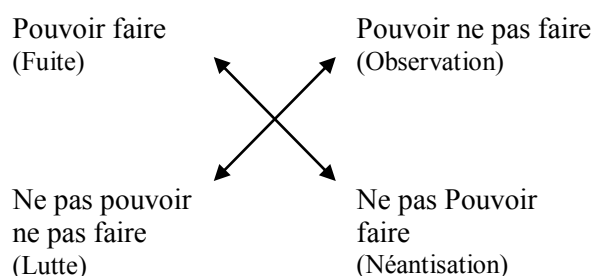
espace de danger, voire de victimisation dans la mesure où dans certaines images, les compétences modales des actants se polarisent négativement. Au sein de l'image 167 et 168 (p.382), l'espace restreint contient l'actant filmant et les autres actants humains, lesquels sont régis par un *ne pas savoir* néantisant le *vouloir faire*. Au sein de l'image 169 (p.383), l'actant filmant se cache derrière un arbre, le *savoir* est en ce sens effectif mais pas totalement puisque la force et l'ampleur de la vague ne paraissent pas se dévoiler à leurs yeux. Se définit alors un pseudo-espace de protection au sein duquel le sujet continue de filmer la vague, les mouvements précipités de zoom et de panoramique traduisent une distance réduite entre les deux actants, et semblent donc modifier l'espace de protection en un espace de danger où la victimisation est potentielle. Les images 171 et 172 (p.383), quant à elles, esquissent un espace de protection où le drame semble se dérouler sous les yeux d'un protagoniste invisible derrière sa caméra, nous offrant une vue inédite depuis l'étage d'un hôtel. L'espace de protection se construit par le recul de l'une des instances (au sein de notre corpus, instance filmante principalement) face à l'objet perturbateur source de la catastrophe, la distance lui offre donc une posture modale positive (*pouvoir faire / pouvoir ne pas faire*). L'espace de victimisation se caractérise par la présence de l'objet vague et des protagonistes au sein du même plan, et peut se présenter sous la forme d'actants submergés par la vague (victimisation effective) ou en position de fuite (victimisation potentielle). Cette dernière insiste sur l'axe temporel qui semble déterminant dans le devenir des personnages, puisque c'est la confrontation des vitesses engagées au sein de la scène qui décidera de leur victimisation. Les formes de victimisation potentielle présentent quant à elles la sanction positive de l'actant vague qui acquiert en son sein tous les objets de la scène, lesquels paraissent intervenir dans l'action comme adjuvants afin que les actants plongés dans les eaux puissent valider la compétence du *pouvoir faire*. Cette relation entre les actants et la place qu'occupent les objets au sein de la scène est déterminante dans le devenir du programme narratif, puisqu'elle décide de la néantisation des personnages ou de leur subsistance. En effet, puisque le caractère menaçant de la vague se présente sous la forme d'un mouvement (d'une conjonction entre l'espace et le temps), la relation qui unit les personnages à cet actant est une relation spatiotemporelle : c'est le déplacement au sein de la scène qui détermine le devenir de chacun (néantisation, subsistance, survie...). En conséquence, les catégories sémantiques de victimisation et de protection sont tributaires de la position modale des sujets face au déplacement. Alors que les images 172, 173 et 174 (p. 383) présentent un actant plongé au cœur de la scène événementielle dans une position de *fuite* reconfigurée grâce aux signes kinésiques de

l'imperfectibilité, au sein de l'image 185, le même sujet anonyme (caméraman) se place à distance, il est *protégé* mais le regard porté laisse percevoir un espace hybride de victimisation à la fois effective et potentielle. La victimisation effective se manifeste à travers les personnages engloutis par les eaux et qui disparaissent au fil de la séquence, alors que la victimisation potentielle crée une tension bipolaire de la modalité du *pouvoir* à l'égard d'un même *faire* : soit la position spatiale du sujet lui assigne une distance (pouvoir positif) qui lui permet la fuite, soit au contraire (ne pas pouvoir) il est plongé au cœur de la vague mais des adjuvants lui permettent non pas de polariser positivement le *pouvoir faire* (pour revenir à une position de fuite) mais de se soumettre à la force des objets (telle qu'une maison) qui eux résistent, comme en témoigne l'image 185.



Dans cette perspective, si nous projetons le *pouvoir* (dénomination du prédicat de l'énoncé modal qui régit l'énoncé de *faire*) sur le carré sémiotique, nous obtenons une structure qui prend en compte les principales catégories sémantiques topographiques qui témoignent du *faire* possible des sujets face à l'attaque de la vague. Ainsi la protection caractérisée par le *pouvoir ne pas faire* se manifeste par les figures relatives à l'observation. La victimisation potentielle dont le *pouvoir faire* se mesure à l'intensité des signes plastiques kinésiques crée une posture de fuite. Ces deux catégories régissent l'axe des contraires, qui prend source dans la distance spatiale et temporelle établie entre les sujets et la vague. La néantisation des sujets (ou/et de leur devenir) se manifeste par la négation du *pouvoir* alors que la défense surgit par le *ne pas pouvoir ne pas faire* et se présente sous la forme d'une lutte. Ces deux termes définissent l'axe des subcontraires de la victimisation effective.

Schéma n° 20 : Carrée sémiotique des postures actantielles selon le « pouvoir »



Nous répertorions dans le tableau suivant les catégories sémantiques relatives aux espaces et leurs incidences du point de vue des figures.

Tableau n° 5 : Catégories sémantiques des postures actantielles

Catégories sémantiques des espaces	Modalités issues de la relation entre les sujets humains et l'actant vague	Postures figuratives des sujets humains
Protection	<i>pouvoir ne pas faire</i>	Observation
Victimisation effective 1	<i>ne pas pouvoir faire</i>	Néantisation
Défense (victimisation effective 2)	<i>Ne pas pouvoir ne pas faire</i>	Lutte
Victimisation potentielle	<i>Pouvoir faire</i>	Fuite

La participation et la capacité de réaction se mesurent par les compétences accordées aux différents actants d'une monstration où la scénographie semble déterminante. Chacune des catégories citées, excepté la protection, témoigne d'une situation dont la ferveur est soumise à une distance réduite entre les sujets et la vague ; la situation de dégradation est soit éventuelle (danger), soit effective, soit imminente (urgence). Par conséquent c'est la vitesse, rapport entre l'espace et le temps, qui détermine le devenir des sujets. Selon le tableau ci-dessus, la néantisation, la lutte et la fuite caractérisent une situation où le danger émerge selon des degrés différents. La néantisation dévoile la sanction négative, elle matérialise le danger ; la lutte se caractérise par un danger effectif dont la force et la rapidité détermineront si le sujet bascule dans la néantisation ou la protection. Quant à la fuite, le danger est imminent, potentiel et le devenir du sujet est tributaire de sa vitesse de déplacement. Créant une situation d'urgence, c'est-à-dire qui nécessite une action immédiate, cette topographie présente la vague, à la fois omniprésente et omnipotente, qui déferle sur les sujets. Ceux-ci doivent en ce sens mettre en œuvre leurs compétences afin

de basculer vers une situation de protection. Cette action qui consiste à néantiser le *pouvoir* de la vague, à se détacher de son emprise, doit son efficience à l'élan des valeurs de force et/ou de rapidité. Conformément au carré sémiotique<sup>455</sup>, les sujets sont au cœur d'un processus de survie dont l'urgence en constitue le catalyseur. Au sein de l'image 169 (p.383), l'arbre dessine un espace de protection suggéré par le verbe « se cacher », conjugué à la prise de vue frontale. Néanmoins, l'intensité des signes plastiques à la fois visuels et kinésiques, suggère la fusion imminente des espaces et le passage d'une position de protection à une position de victime potentielle. Au sein de l'information d'urgence, les images d'amateurs semblent structurer une scénographie très simple où seul le *pouvoir faire* semble déterminant, lequel est irrémédiablement tributaire de la position spatiale des sujets, permettant ainsi d'appuyer l'innocence des protagonistes.

La position de l'actant filmant peut donc circuler au sein de cette topographie, créant une distance plus ou moins grande avec la vague et une intensité plus ou moins forte de ses émois, tracée par la motricité du corps-caméra. Mais ce qui nous paraît le plus intéressant, c'est de comprendre les mécanismes par lesquels cette topographie est susceptible de se projeter « de manière directe » dans le processus de signification, minimisant la notion de relais médiatique. En d'autres termes, quelles modalités permettent à l'urgence - alors structurée par différents espaces au sein de la scène événementielle - de projeter ses valeurs intrinsèques et sa force pragmatique (jusqu'alors cristallisées dans la dimension texte) à l'ensemble du processus de communication médiatique ?



### ***3.2.2.2) Valeurs temporelles : du souvenir au vécu***

Puisque le niveau communicationnel de l'analyse des vidéos d'amateurs a révélé une pratique constituée par une enceinte actantielle refermant des identités reconnaissables (familles, amis), au sein de sa manifestation intertextuelle et de sa prise en charge sémiotextuelle, elle paraît incomplète. Dénuée de sa structure fondamentale actantielle, c'est à dire de tout ce qui constitue l'intimité vécue et reconnue au sein d'une signification sociale restreinte (rôles, identités et fonctions des actants), le film amateur ne saurait subsister puisque c'est justement le groupe social qui lui donne sens, possédant les réquisits mémoriels de sa recomposition. Puisque les signes de l'imperfectibilité sont susceptibles de constituer la présence corporelle et les motions intimes qui s'y rattachent, par l'anonymat de ce personnage, ils ouvrent une brèche dans l'histoire personnelle, privée, individuelle. Se crée alors une relation non plus de correspondance entre les actants

---



<sup>455</sup> Cf. 225

du film et les actants de la réception, mais une relation de symétrie, plus ou moins cohérente selon la relation que le téléspectateur entretient avec son expérience du film amateur. En effet, le récit morcelé serait presque incapable de se reconstituer puisqu'en sont absents les réquisits mémoriels de la réception. Néanmoins, l'arbitraire des connexions établies devient une forme chronologique acceptée et reconnue au sein de sa propre pratique de l'amateurisme, mais sa viabilité est restreinte au cercle social de cette pratique<sup>456</sup>. En somme, le récit du film amateur constitue un récit de temporalité mémorielle, fragmentaire et isolée, soulevant les valeurs privées d'un vécu : du point de vue morphologique, sa déstructuration entre en résonance iconique avec celle du souvenir. Les coupures, les ratés et le désordre issu de son imperfectibilité constituent les interconnexions arbitraires d'un récit hors normes mais dont le caractère empirique témoigne de sa recevabilité. La viabilité du récit au sein du groupe social de référence (les conditions par lesquelles le film devient récit par et pour la famille) détermine une temporalité sans profondeur, où l'image semblerait fusionner avec le temps (si insaisissable) de la mémoire. Le film de famille est capable de donner une forme au temps privé du groupe social de référence, de se constituer en souvenir ou, comme le précise Esquenazi<sup>457</sup>, en « *bloc mémoriel capable de tenir lieu de souvenir* ». Les commentaires et autres participations au sein de la pratique sont également susceptibles de combler le récit déstructuré. Ceux-ci semblent apparaître sous une forme différente dans le cadre du journal télévisé. Généralement au présent, la *voix off* permet de substituer l'enceinte microsociale en incarnant une instance énonciative et monstrative. Elle agit comme lors de la diffusion du cercle familial, en tant qu'indicateur/descripteur.

Image 186	Image 187
	
« La vague les surprend sur la terrasse de leur hôtel au moment du petit-déjeuner...	...puis une autre arrive...

<sup>456</sup> Et puisque les cercles culturels de toutes les pratiques filmiques « amateurs » se touchent, nous dirions que sa viabilité se restreint à une pratique plus ou moins globale, même si les mémoires diffèrent, les formes par lesquelles elle se reconstitue diffèrent peu : elles dépendent également et entre autres des modes de transmissions sociales et culturelles, ou même de la notice d'utilisation de l'outil filmique...

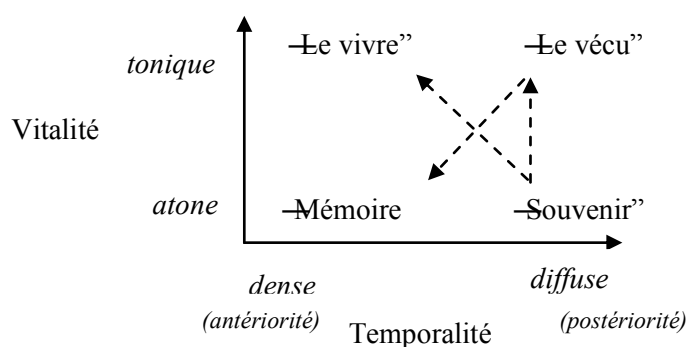
<sup>457</sup> Esquenazi, *op cit.* p. 218

Image 188	Image 189
	
...et les emporte, leurs amis scandinaves les voient partir, impuissants...	...le niveau de l'eau monte encore »
FR2 291204 – 08 :25	

Au sein de cette séquence, alors que le cœur de l'événement se déroule sous les yeux des téléspectateurs, les commentaires répètent les actions qui se passent à l'écran. Ils ajoutent quelques éléments de savoir supplémentaires tels que le fait que les personnages qui survivent sont les amis du sujet filmant. Cette identification rend le récit plus dramatique car elle crée un lien passionnel entre les sujets, qui se rompt par la catastrophe. Néanmoins, cela n'ajoute rien de pertinent dans la compréhension du récit. L'image d'amateur permet d'envahir l'intimité d'un actant filmant mais surtout de plonger dans le processus de néantisation des personnages (image 188) : ce qui nous est donné de voir, ce n'est pas la mort en face (qui assumerait des figures d'horreur et de repliement par exemple), mais bien le procès de néantisation, générant des passions de l'ordre de l'angoisse, peur, etc. En effet, alors que les images professionnelles dévoilent la morbidité de l'espace événementiel, au sein des images d'amateurs, c'est la vitalité dans toute sa ferveur (la vie, la survie, ou le passage de la vie à la néantisation) qui semble dominer la monstration. L'effet de direct est ainsi suggéré par la présentation du passage de la vie à la néantisation, par cette vision inédite et singulière d'un événement *in memoriam*, au passé, mais qui semble se dérouler au présent. Alors que le direct n'appartient qu'à l'instance de monstration au sein de la pratique filmique, au moment de sa captation (temps hors texte) il retrace, au sein du texte d'information télévisé, l'intimité d'un vécu face auquel l'exercice de remémoration ne peut s'effectuer hors de sa situation d'énonciation d'origine (le groupe social). Le temps du récit qu'elle relate s'accorde avec le temps de diffusion, et semble également se confondre avec le temps diégétique. Au sein de la syntagmatique, le fragment est uni par un plan séquence qui construit un présent événementiel : nous sommes en présence d'une *image-*

*événement*<sup>458</sup>. Le passé interagit avec le présent de la diffusion si le corps-caméra et l'espace vacant qu'il profile, s'immiscent dans une même temporalité du souvenir mais un souvenir qui se reconstruit, qui se réincarne, et qui revit à chaque instant. L'action *prise sur le vif* témoigne de l'ardeur dont fait l'objet la catégorie sémantique de la *vie* (ou plus généralement de la *vitalité*), dans la mesure où sa fugacité et sa fragilité sont mises à l'épreuve par le contenu narratif. Si nous conjugons la catégorie de la *vitalité* (supposée par l'incarnation du corps caméra en action mais également par la ferveur de la lutte pour le maintien de la vie) à celle de son déploiement temporel, nous sommes en mesure d'esquisser une structure capable de rabattre les valeurs intrinsèques du souvenir et de la perpétuation du vécu. Sur le schéma suivant, la *vitalité* paraît éclatante dans la mesure où elle actualise l'antériorité d'un *vécu* ou le présent d'un *vivre* ; au contraire les actions paraissent moins vivantes lorsqu'elles sont issues de l'exercice de la mémoire. Celle-ci se manifeste comme dense puisqu'elle relève d'une mécanique de renaissance (raviver un souvenir), alors que le souvenir constitue une temporalité fuyante, diffuse ; définition même témoignant de sa postériorité.

*Schéma tensif n°14 : les valeurs du récit «amateur»*



Le passé diégétique acquiert des valeurs paradoxales de présent, dans la mesure où le téléspectateur, garant du jugement véridictoire, considère comme vraie (à travers l'effet d'iconicité issu des pratiques) la structure narrative, son appartenance à un cercle particulier et son actualisation au sein du cercle de diffusion. En cela, l'immixtion des images d'amateurs au sein du journal télévisé est capable de courber la structure même du temps (à titre d'effet), afin de raviver la flamme d'une mémoire dérobée. Ainsi caractérisées par la temporalité qu'elles génèrent, les images d'amateurs présentent l'émergence de l'objet événementiel dans toute son immédiateté et sa ferveur, elles remplissent en ce sens les conditions temporelles de l'urgence.

<sup>458</sup> Cf. P.122

### 3.2.2.3) *Survenir, immédiateté et urgence*

Une des caractéristiques des images d'amateurs au sein des informations télévisées, est leur capacité à dévoiler l'inédit, l'émergence de l'événement, le *survenir* dans toute son abondance et son immédiateté. Syncrétisme d'un *devenir* condensé à l'extrême et d'une présence intense, le *survenir* se manifeste ici comme l'émergence accrue d'un événement immédiat et tenace. C'est d'ailleurs bien en ces termes que se définit l'expression « pris sur le vif », à la fois intense et brève, la vie est saisie dans et par son caractère éphémère. Ce *survenir* bref doit sa ferveur à la multiplication de ces composantes tensives, l'une à considérer comme accélération, l'autre comme saturation extrême. La première se mesure par l'écart spatiotemporel instauré entre le néant et sa présence intime, la seconde se manifeste par la saisie soutenue que l'exposant complexe, « vague » (dans le cadre des images relatives au tsunami) génère au sein du champ de présence. En somme, la brièveté et la forte présence de l'événement sont telles qu'elles annihilent, au moment de leur ressenti, leur actualisation. Le *survenir* participe à l'émergence extatique d'un objet dont l'immédiateté est déjà néantisée au moment de sa saisie. Le présent souhaite régir le « réel » (l'actuel), mais dans la mesure où ce dernier, à peine saisi, fait déjà partie du passé, il ne relève finalement que de l'imaginaire, d'une instantanéité fuyante, cristallisable en bloc mémoriel, au sein d'une temporalité de « proximité ». Le *survenir* comporte ainsi une relation privilégiée avec le présent, puisqu'il est par définition fuyant, « insaisissable », mais également avec l'événement puisqu'il lui est corrélatif. Il n'est saisissable que pour soi et c'est en cela que se caractérise l'événement *stricto sensu*, comme rupture du continuum du monde phénoménal à un moment indéfinissable<sup>459</sup>. Au sein du journal télévisé, l'effet de direct est en cela si particulier qu'il reconstitue la saisie « controversée » du *survenir*, et seuls les ralentis alors déployés au sein de la chronologie syntagmatique du programme télévisé permettent de saisir le mode d'effigie de l'événement. Néanmoins, par cette méthode, le *survenir* n'est plus qu'émergence car ces retours dans le temps neutralisent les valeurs de présent qui constituent la singularité de ce qui survient. C'est la constitution du savoir (comprendre comment) ou l'observation cathartique qui semble régir la dilatation temporelle et la lenteur (les ralentis des matchs de sport illustrent très bien ce propos). Dans cette perspective, l'événement devient un mécanisme observable, analysable, où se décline la progressivité de ces actions constitutives. Les images

---

<sup>459</sup> Rappelons-nous de la question : est-ce que les événements du 11 septembre sont à considérer comme le moment exact où le premier avion percute une des tours, ou plus largement englobent les faits postérieurs incluant la traque des terroristes par exemple



d'amateurs, elles, conservent la pondération temporelle laissée par l'événement en survenir dans l'exacte mesure où la pratique de réception correspond à la pratique du cercle familial, ou en d'autres termes, si le téléspectateur, garant de la véridicité, tient pour vrai (selon les valeurs iconiques de correspondances) - donc comme temps insaisissable -, le temps qui lui est proposé. À travers l'imperfectibilité d'un corps dont les motions intimes offrent la possibilité de saisir pour soi (d'intégrer l'intimité de) l'événement, les images d'amateurs créent le paradoxe de saisir l'insaisissable et manipulent la structure du temps par effet de condensation entre un passé vécu et un présent de la saisie. Et c'est dans cette pondération que semble se constituer la force de l'urgence, car elle est une des formes d'adaptation (formes pragmatiques) possibles du survenir. Dans la séquence suivante, tirée des informations concernant les événements du 11 septembre 2001, la chaîne américaine Fox nous présente la séquence d'amateur d'un personnage filmant l'effondrement de la première tour. Tout en continuant à filmer, il court pour fuir le nuage de fumée et les débris qui tombent. Le survenir est ici défini par l'émergence d'une rupture au fil d'une observation née d'une précédente rupture. L'accélération brusque de l'effondrement et l'arrivée imminente du nuage de fumée dans l'espace qui était alors à considérer comme « protection », tend à disposer le sujet filmant au cœur même du survenir. Les motions intimes constituées par les mouvements saccadés, brusques et affolés, les déplacements rapides et paniqués des autres personnages distincts de la scène ainsi que le déploiement ample du nuage (qui apparaît à chaque coin de rue), traduisent l'immédiateté d'une menace et sont l'indice d'une adaptation à cette action en survenir. Si du point de vue pragmatique, qu'à partir du danger naît la prévention ; le point de vue temporel nous indique que face au survenir émerge l'urgence. La course effrénée de tous les actants du cadre filmique fuyant le nuage de fumée répond proportionnellement au danger, et l'intensité des motions remarquables par les descripteurs plastiques constitue la figure de l'urgence.






Image 190	Image 191
	

Image 192	Image 193
	
Image 194	Image 195
	
Séquence IA2-11-01	

Le corps du protagoniste, que l'on peut considérer à la fois comme instance de monstration et comme actant victime, est constitué à partir de la strate kinésique de l'imperfectibilité mais il est également trahi par la trace visuelle de son ombre lancinante au sein de la scène événementielle (images 192 et 193). La course effrénée que le sujet filmant entreprend constitue l'apanage d'une vue intime où le temps du plan séquence, caractérisé par la chronologie des actions, paraît fuir le présent. L'immédiat est ici constitué par une scène événementielle et la panique, repérable par l'intensité des traits de l'imperfectibilité, permet de décupler les valeurs inscrites dans les actions. Dans l'urgence la scène prédicative se simplifie, s'homogénéise puis se fissure en deux espaces signifiants: celui du danger et de l'issue. L'espace étendu conquis par le nuage de fumée dans un temps restreint témoigne de l'extraordinaire vélocité à laquelle les actants (et les modalités de monstractions en témoignent par leur intensité) sont censés faire face par leur acte. Ces derniers déclenchent, par leur mode d'efficienc (c'est-à-dire la façon d'accéder au champ de présence et de s'y établir), une situation d'urgence qui s'ajuste à la situation en survenir. Et comme l'événement contient à la fois les actants mais également un espace vacant au sein duquel le téléspectateur a la possibilité de s'insérer, l'urgence semble d'autant plus prégnante, et la célérité plus brusque. L'image d'amateur tend à basculer l'information dans l'instantanéité, projetant (à titre d'effets) l'énergie pragmatique présente dans le récit du souvenir au-delà du texte lui-même.

## 4. Incidences

### 4.1) Elles minimisent la notion de relais médiatique

#### 4.1.1) Point de vue sémiotique : conclusion

Nous souhaitons résumer les différentes incidences de l'insertion des images d'amateurs au sein du journal télévisé en termes de significations, revenir sur les mécanismes sémiotiques par lesquels se créent des effets de proximité et sur leur impact au plan communicationnel. À nos yeux, l'acception sémiotique du terme « réel » comme un monde « de sens commun » n'a jamais autant brillé que dans le cadre des images d'amateurs. En effet, puisque le téléspectateur est garant de la vérité de l'information, cette autorité lui est conférée par le sens commun, lieu de naissance des pratiques sociales dans lesquelles demeurent les pratiques du film de famille. Puisque les mouvements de répulsion et d'attraction entre les dimensions iconiques et plastiques mettent en forme et mettent en scène le « réel » avec une vibration particulière, c'est en vertu d'une relation fiduciaire qu'un tel effet est rendu possible. Le jugement épistémique s'appuie sur l'authenticité qui, conformément aux pratiques filmiques, s'exprime en termes de sincérité et de transparence que nous jugeons préférable de considérer en termes de *naturalité*. Les signes de l'imperfectibilité constituent moins l'essence d'un amateurisme absolu qu'une structure issue d'une pratique de l'imperfectibilité : l'image est régie par le monde et non plus le contraire. En ce sens, le naturel caractérise le principe véridictoire de l'imperfectibilité et s'oppose à l'artificiel et à l'illusion du perfectible. Il est en effet cohérent de concevoir l'imperfectibilité comme une voie d'accès possible à l'authenticité et à la vérité, car selon les usages et comme le précise Esquenazi, il est coutumier de considérer comme bien naturel les morceaux de fruits entiers laissés dans la confiture. L'industrie du consommable a saisi l'importance et l'intérêt de cet aspect imperfectible en insistant, par exemple, sur la manufacture des produits, ou en terme général, sur l'absence d'un relais (chimique, robotique, mécanique...) entre le monde et l'homme dans le processus de fabrication. L'agriculture biologique, les objets artisanaux, voire même les photographies de célébrités sans maquillage, transmettent l'idée d'une facture imperfectible qui annihile l'acte artificiel au profit d'un produit qui émane de la nature : comme si la « qualité » de la nature émergeait de son *imperfectibilité*, laquelle serait provoquée par l'aléa du monde phénoménal. L'imperfectibilité implique donc un paradigme de la *naturalité* qui soustrait toute manipulation artificielle, et qui ne tolère

comme médiateur que le corps (chair et enveloppe). Dans le cadre de l'information d'urgence, l'imperfectibilité fait coexister la facture et la lecture, et est assujettie au modèle établi par la pratique professionnelle, dont elle est l'ombre, l'opposition.

Le *bruit*, le *parasitage*, la *saturation* (visuelle et sonore) filtrent l'action médiatrice et ne constituent plus une barrière à l'iconisme mais à l'artificialité.

Le *décadrage*, les *mouvements saccadés*,  *Brusques* qui émanent de l'univers profilmique et qui affaiblissent l'équilibre entre la monstration et l'énonciation, témoignent de la dimension factuelle de l'expérience somatique, et matérialisent le foisonnement du vivant.

Les *coupures* et les *faux raccords* qui déstabilisent l'axe syntagmatique et freinent la compréhension de la séquence, suggèrent toutefois le caractère (maladroit) d'un actant intentionnel.

Le *piqué* de l'image, les *mauvais réglages* ou le *réglage automatique* (du contre jour par exemple) dévoilent la nature de l'objet médium ...

Ces éléments attestent moins d'une présence au sein de l'événementiel que de l'existence d'un cadre communicationnel spécifique, au sein duquel ils s'ancrent naturellement. S'ils n'ont pas lieu d'être au sein d'un cadre professionnel, ils sont en revanche absolument légitimes au sein du cercle familial. Ils constituent pour ainsi dire une modalité en son sens le plus commun, une *manière de faire* qui renvoie à ce cercle bien précis. Lorsque ces signes s'immiscent au sein de la structure du journal télévisé, ils ouvrent une brèche dans laquelle il est possible d'apercevoir leur cadre pratique enveloppant les mécanismes de l'illusion référentielle. Au sein des informations télévisées, le *décadrage*, le *brouillage*, la *saturation*..., qui constituent en premier lieu *l'imperfectibilité* d'une pratique, construisent en second lieu et à travers leur viabilité dans la praxis filmique du cercle familial, un cadre énonciatif dominé par la figure somatique de l'amateur, qui devient alors témoin des faits. Cet ensemble de signes tend à réduire la distance entre le public et l'événement, à travers l'effacement du média, si bien que le sujet devient spectateur et non plus téléspectateur du monde événementiel, car se crée une intimité, mais une intimité dérobée de ce corps « vide », anonyme. Au demeurant, lors d'une catastrophe telle que le 11 septembre, la saturation et la brutalité des motions anthropomorphiques des signes peuvent, dans certains cas se décrire comme une « plaie vivante » qui, en prolongeant l'œil du caméraman<sup>460</sup>, tracent l'histoire d'une présence

---

<sup>460</sup> En s'appuyant sur le récit d'un photographe qui exprime ses conditions extrêmes de prise de vue, Anne Beyart-Geslin met en avant le rôle du corps et de ses stigmates dans le témoignage de l'image de reportage. A. Beyart-Geslin, *Op. cit.*

heurtée par l'événement, sans pour autant solliciter de cotexte explicatif (commentaires par exemple). En cela, les images d'amateurs lorsqu'elles retracent un point de vue interne à l'événement exprime la *vivacité* du témoignage qui par conséquent se présente en « live », « ao vivo », « en vivo » (en direct). Si comme nous l'avons souligné, les actants du cercle familial forment une structure dynamique en acte, qui a comme objet de recréer une histoire commune, au sein des informations télévisées, la scène prédictive est investie par ce corps-anonyme qui constitue un espace de monstration vacant et neutralise tout commentaire susceptible de recréer le *souvenir* : le vécu se construit seul, à mesure que le temps du téléspectateur évolue.

Dans cette perspective, le rôle de l'instance médiatique s'efface, laissant l'image « amateur » filtrer le monde à travers les propriétés résultant de son vécu, créant un effet de proximité, de contact direct avec l'événement. Dans le reportage, tout comme dans la photographie de reportage<sup>461</sup>, se ressent le besoin incessant de rapprocher le plus possible le journaliste (et l'instance médiatique qu'il incarne) de l'événement : le reportage de guerre en est la preuve manifeste. Cette proximité, dans la mesure où elle offre un maximum d'informations tout en récusant toute interférence, est la garantie de l'authenticité des faits car elle est à même d'offrir un accès à la pluri-sensorialité du témoignage (les faits sont palpables), en somme de transmettre la pluri-dimensionnalité du réel. Les images d'amateurs, quant à elles, permettent d'établir une fusion, avec la pratique touristique *via* la médiation du corps qui accède au champ de présence par l'immersion complète au sein de la scène prédictive. L'instance filmante devient elle-même médium car elle permet de relayer la multidimensionnalité du monde par la plurisensorialité d'un niveau supérieur (par rapport au reportage traditionnel) envisagé comme une dimension « tactile », constituant l'empreinte d'un corps subissant. Les signes de l'imperfectibilité constituent en effet une couche kinésique « en contact » direct avec l'événement. Les signes imparfaits traduisent en effet les motions intimes du corps sentant, ils offrent une vue de l'intérieur. Cette disponibilité sensorielle exprime une sorte de topographie épistémique<sup>462</sup> où la vérité prendrait source au sein de la distance : moins de distance permettrait moins d'interférence, plus d'informations (multidimensionnalité sensorielle) et donc plus d'authenticité. L'accès au monde s'effectue ainsi par **la médiation du corps**

---

<sup>461</sup> A. Beyaert-Geslin, *op. cit.*

<sup>462</sup> Anne Beyaert-Geslin parle de « géographie épistémique » au sujet de la photographie de reportage en soulignant que la proximité permet à l'observateur de décrire l'événement par la mobilisation de tous ses sens. Dans le cadre des images amateurs, il nous paraît pertinent d'évoquer le syntagme « topographie épistémique » dans la mesure où l'espace de la scène prédictive est structuré en formes, et la relation entre discontinuité et ruptures topologiques semble caractériser le devenir des sujets selon les espaces de protection de victimisation...

**fragmenté**, mais qui est à considérer comme un corps synchrétique entre l'instance corps-sujet, l'instance corps-caméra et l'instance corps-médium (institutionnel). En ce sens, cette fusion accorde à la textualité un statut purement médiatique, par lequel l'ethnocentrisme active d'ailleurs les valeurs de familiarité en favorisant un effet d'interpellation directe. Les images d'amateurs ne sont donc pas plus réelles que les autres images, elles s'appuient sur la sincérité de la monstration. Elles créent des effets d'intimité entre le téléspectateur et l'événement en déroband le statut de relais médiatique. À ce titre, elles exposent le vécu d'un actant médiatique dont les traits de maladresse révèlent son cadre proprement intime (ce qui traditionnellement est caché) : cette sincérité rompt avec une pratique institutionnelle.

#### **4.1.2) Point de vue communicationnel et médiatique**

Si nous déplaçons notre regard au-delà du texte et que nous considérons la communication médiatique comme plan d'immanence, alors nous sommes confrontés à l'aporie selon laquelle les instances alors devenues actants résistent à l'analyse et sont absentes. En ce sens, il nous est impossible d'établir une quelconque analyse sans disposer de toutes les données dans un temps et un espace communs à l'analyse, puisque le processus de communication est avant tout une pratique sociale, d'autant que nous sommes dans une approche référentielle - et donc comparative - entre ces deux macro-sémiotiques. Néanmoins, nous sommes en mesure d'exprimer les raisons pour lesquelles les images d'amateurs sont susceptibles de minimiser la notion de relais médiatique. Bien que les deux processus de communication soient assujettis à des pratiques sociales distinctes, ils s'insèrent au sein d'une même sphère médiatique dont l'objet est de créer un lien (de reconstruction d'un souvenir ou de constitution du savoir) entre soi et le monde. Comme nous l'avons signalé, l'iconicité réside entre ces deux macro-sémiotiques, sous la forme d'un axe de correspondances entre des pratiques médiatiques (incluant tant la production que la réception). Les signes issus des structures de l'imperfectibilité semblent comparables d'un point de vue sensible, mais leur mode de fonctionnement diffère en cela qu'au sein de l'amateurisme, ils s'accordent avec la pratique en cours alors qu'au sein du journal télévisé, ils créent une opposition essentielle. Dans le cadre de la pratique d'amateur, ils participent à sa plénitude alors que dans le journal télévisé, ils créent une brèche au sein même de cette pratique dans laquelle, à travers l'iconicité résultante, s'immisce une autre pratique (l'illusion référentielle) dont ne subsistent que des fragments. Puisque le film de famille est assujetti aux modes de réception de sa propre situation de

communication, l'effet de film de famille se produit pour un téléspectateur qui est lui-même garant de la vérité des faits montrés par le film. En effet, Esquenazi<sup>463</sup> souligne que dans la mesure où le film de famille concerne un particulier (dans son cercle pratique) et que le téléspectateur est lui-même un particulier (dans la diffusion du journal télévisé) ; peut se produire un effet film de famille se présentant sous les formes de l'intimité. Anne Beyaert<sup>464</sup> nous précise que « *l'authenticité induit donc une relation épistémologique entre un énoncé et son producteur et suppose l'introduction d'un observateur susceptible d'effectuer le contrôle méthodologique de l'adéquation.* » C'est donc le lien entretenu avec le domaine empirique qui détermine le degré d'intimité, de proximité avec le film de famille et non le contraire. En insérant le privé dans le public, alors que le journal télévisé propose d'un point de vue général d'introduire plutôt le public dans le privé, l'image d'amateur ne bouleverse pas le processus de communication, mais il modifie le mode de lecture, en privilégiant l'interpellation et caractérisant l'urgence. Le téléspectateur (présupposé par l'abondance de l'axe profilmique spectateur-réel) est témoin virtuel de la scène pratique, il possède les clés de décodage et libère ses valeurs inhérentes. Comme le souligne Soulages<sup>465</sup>, cette instance extratextuelle détient les clés de l'intelligibilité de tout le texte dont elle assure le fonctionnement : elle est l'autorité compétente en termes de validation véridictoire (par reconnaissance) des pratiques sociales. En ce sens, le téléspectateur semble devenir spectateur du monde. Nous l'observons, la relation entre le (télé) spectateur et le film amateur est assurée par un régime de croyances qui plonge ses racines loin dans une vaste sémiotique des cultures. Le jugement épistémique articule des valeurs d'authenticité et d'instantanéité matérialisées sous les formes de l'imperfectibilité qui diffèrent des formes traditionnellement constituées par les divers dispositifs de mise en scène de l'information professionnelle (le direct, la mise en scène du terrain...) en ce qu'elles semblent profondément enracinées dans la sphère individuelle du récepteur. À travers tous les mécanismes que nous avons vus, elles acquièrent la capacité de toucher l'intimité (même virtuelle) d'un vécu, jusqu'alors confiné par les frontières des sphères sociales, en se projetant hors de leur cadre et en transgressant ainsi les normes<sup>466</sup> communicationnelles.

---

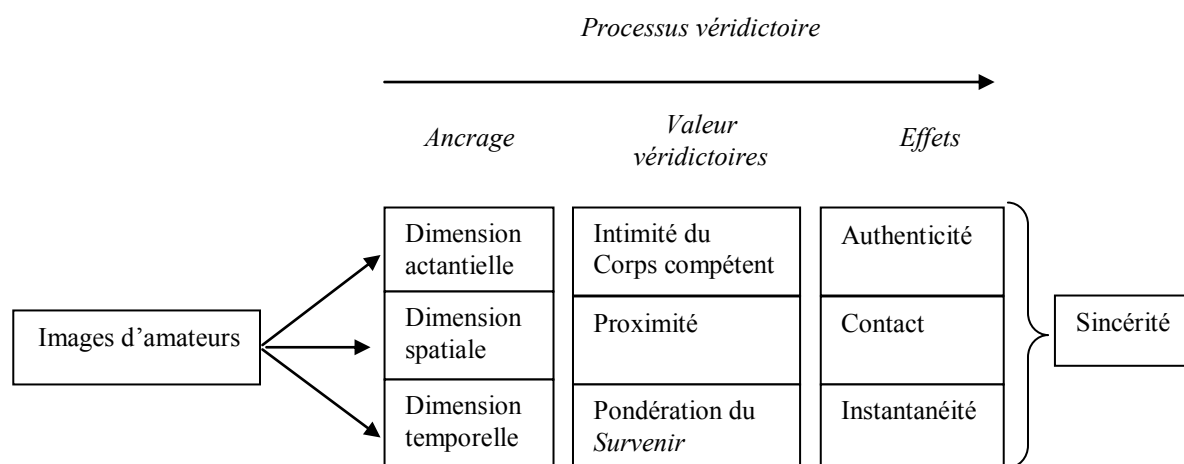
<sup>463</sup> Op.cit. p.218

<sup>464</sup> Anne Beyaert-Geslin. *Introduction : une vérité provisoire*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Actes de colloques, 2005, La vérité des images. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1909> (consulté le 17/08/2010)

<sup>465</sup> Soulages, *Op. cit.* p. 84

<sup>466</sup> Les normes de la constance qui, au fil de la praxis, participent à la modélisation du genre.

Schéma n°21: Récapitulatif des valeurs véridictives des images d'amateurs



D'après ce schéma succinct, nous voyons que l'incidence des images d'amateurs en termes de valeurs au sein de la relation médiatique se concentre sur un ancrage *ego hic et nunc*. Dans cette perspective, et d'un point de vue de la communication médiatique, que reste-t-il au médium même ? Ne serait-il pas simplement oublié, effacé, au profit d'un regard presque nu, errant sur un monde par les propriétés issues d'une expérience individuelle, que le téléspectateur reconnaît comme vraie ; lui-même étant dans un cercle individuel ? Conformément aux dispositifs de construction du savoir<sup>467</sup>, l'instance médiatique est aux antipodes de l'omniprésence et de l'omniscience, l'axe cognitif entre les instances du processus de communication paraît tributaire d'un monde qui se suffit à lui-même, toute primauté entre les deux instances semble abolie, le niveau de savoir est équilibré. Si pour Frédéric Lambert<sup>468</sup>, toute l'institution télévisuelle tente d'être une fenêtre naturelle, ouverte sur le monde, et que le journal télévisé, par une multitude de dispositifs, met tout en œuvre pour créer les trois effets cités plus haut, les images d'amateurs possèdent quant à elles la particularité de briser cette fenêtre. En cela, et puisque le téléspectateur ou plus globalement sa sphère privée est garante du processus de véridicité, par le pseudo-contact avec le monde empirique, ces images minimisent la notion de relais médiatique, en créant un effet d'audition/vision proche du direct au sens strict.

<sup>467</sup> Cf. p. 181, « les modalités narratives : médiation du savoir »

<sup>468</sup> F. Lambert, « Les indices du direct (vérité, authenticité et simultanéité à la télévision) », in *Télévision, la vérité à construire*, Paris : Ed. L'Harmattan, Collection Champs visuels, 1995






## 4.2) Mécanique pathémique




### 4.2.1) Amateur et professionnel : un même dessein

Après avoir isolé les éléments susceptibles de créer une condition particulière de réception - à savoir des effets de sens de l'ordre de la proximité - nous souhaitons exposer les mécanismes par lesquels cette distance restreinte, cette relation d'intimité, peut décupler les valeurs pathémiques inscrites dans le discours du journal télévisé. Le médiateur *quasi* absent, transparent, permet au monde de se présenter de manière directe au récepteur qui, au contact de cette scène pratique chargée en intensité pathémique, devient le seul sujet compétent. En termes pathémiques, ce manque de recul, de distance, crée une surcharge intensive des affects et déploie les valeurs intrinsèques préalablement existantes de la morbidité, de la peur et de la souffrance. La particularité de l'urgence se caractérise en ce qu'elle se fonde sur une assiette pathémique orientée à l'extrême, au sein d'une réception en « survenir », où l'émergence semble se fondre à l'imminence. Dans cette perspective, où l'espace-temps semble condensé en un point insaisissable (un présent mais dans lequel il s'agit d'agir), l'information-savoir devient de l'information-ressentir, de la signification sur l'émotion pure, mais une pureté conférée par l'énergie « invisible » des propriétés séminales d'une pratique d'amateur. L'action nécessaire suggérée par l'urgence doit son effervescence à la véridicité d'une situation qui ne laisse pas le temps à la réflexion. Le mode d'effcience d'une situation alarmante semble être transmis de manière directe à son récepteur. Si l'urgence permet à l'instance médiatique de s'effacer, c'est qu'elle parie sur la sincérité, avertissant sur la nécessité d'une action. Au sein de l'information d'urgence, si les images d'amateurs permettent de minimiser le rôle médiateur de l'instance professionnelle, cet effet qui peut se manifester d'autant plus intensément à travers des images professionnelles faisant acte d'une situation qui dépasse les compétences de l'instance médiatique. Nous avons noté que la représentation ostentatoire des traits de l'imperfectibilité (surtout l'exposition du corps de l'instance montrante) pouvait être opérée dans les reportages, sans toutefois dépasser un certain seuil qui risquerait de nuire à l'ethos de l'instance institutionnelle. Cela est vrai au sein de la constance informationnelle car lors de catastrophes de grandes envergures, qui légitiment la présence d'un journaliste déléguée, sa perte du contrôle et sa soumission à l'événement déploient l'intensité du drame et témoignent de l'ampleur inédite du danger. Plongée au cœur de l'action, l'instance médiatique en tant que telle semble « coincée » dans un espace-temps qui la dépasse et qui la surprend, adopte les traits caractéristiques de l'amateurisme. D'un point de vue de l'énonciation/monstration et dans la perspective déictique, *l'ici* énonciatif et

*l'ailleurs* du terrain fusionnent en un seul et même espace dominé par la figure du présentateur, alors qu'au sein d'autres images professionnelles, les espaces se distinguent globalement par l'espace du studio, entre le relais du monde *stricto sensu*, institutionnel, où le contact avec le téléspectateur se crée<sup>469</sup> et l'espace événementiel dans lequel la présence médiatique semble dominer. Par cette structure spatiale, l'instance médiatique acquiert des compétences élastiques, modulables, car en tant que centre-pivot, elle crée des mouvements de va-et-vient entre le téléspectateur et le monde. Dans le cadre de la séquence suivante, extrêmement révélatrice d'une modulation pragmatique et pathémique de l'information (en information d'urgence), le rabattement de l'espace de danger sur l'espace de protection (alors dominé par le regard en recul du reporter) néantise la présence médiatique, et la distance alors réduite (entre le monde et le média/relais omniprésent) crée une incidence directe sur la transmission de l'information : comme si l'instance médiatique était amputée d'un de ses « membres ». L'instance médiatique, par sa délégation, est au cœur de l'événement et en est victime, au même titre que le *quidam* des images d'amateurs.

Image 196	Image 197
	<div data-bbox="603 1093 869 1120" style="text-align: center;">→</div> <div data-bbox="603 1137 906 1263" style="text-align: center;">           Panoramique horizontal            droite : permet l'ouverture            du champ et l'exposition            d'une scène de protection.         </div> 
Image 198	
 <div data-bbox="614 1563 906 1713" style="text-align: center;"> <div style="display: inline-block; transform: rotate(-90deg); width: 10px; height: 50px; background-color: black; margin-right: 5px;"></div>           Panoramique vertical            haut :         </div>	

<sup>469</sup> Cf. p.153, « le studio, ancrage ego hic et nunc ? »

Image 199	Image 200
	
<p style="text-align: center;">   Mouvements extrêmement et brièvement saccadés de la caméra, détachement et coupure, faux raccord avec la dernière image qui dévoile très brusquement le sol </p>	
<p style="text-align: center;">Séquence IA3-11-01</p>	

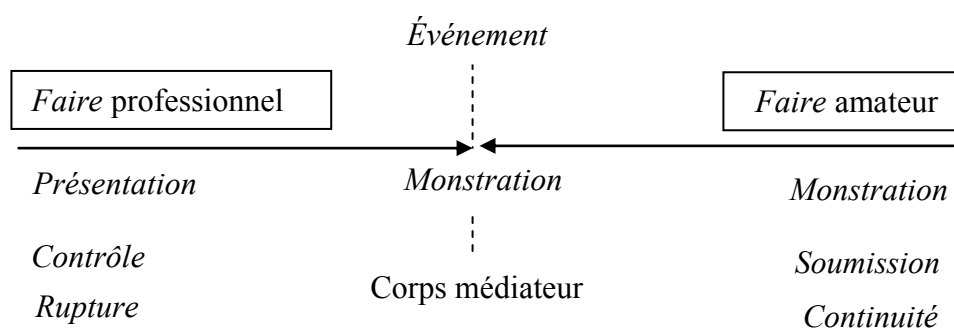
Dans cet extrait, la panique s'articule tant sur le plan sonore et verbal que visuel. L'imperfectibilité est ici pleinement et facilement repérable par la figure d'un personnage qui, d'un moment à l'autre, bascule dans le cœur de l'événement. Néanmoins, les signes de l'imperfectibilité émergent à la fin de la séquence et selon nous, c'est dans cet imprévu, dans cet accident inopiné, que survient le basculement du professionnel qui contrôle le monde par sa posture de relais relativement proche mais toujours distant, au professionnel dont les valeurs de contrôle sont neutralisées par la surprise d'un événement qui le dépasse. L'équilibre de la prise de vue, la fluidité des mouvements (des panoramiques par exemple), la stabilité des plans (relatives, car dans les reportages l'instance montrante n'hésite pas à instaurer sa présence, par des mouvements de caméra à l'échelle humaine) confèrent à la dimension plastique, des valeurs de l'ordre de l'assurance, du contrôle, issues du professionnalisme journalistique. La mécanique de présentation de la scène mise en œuvre au début de la séquence (par les panoramiques), qui permet de dévoiler pas à pas la scène événementielle sous l'autorité compétente incarnée par le reporter, sous-tend une dimension intelligible de la monstration. Le reporter homodiégétique est en ce sens le relais du monde au sens strict, il est à la fois proche d'un événement qu'il souhaite décrire afin de participer à l'effet d'omniscience et à la fois distant, ce qui lui permet de décrire ce qu'il voit et de constituer la structure chronologique de mouvements de présentation/description. Dans cette perspective, le délégué sur le terrain de l'instance médiatique contrôle la scène, et le dispositif de monstration s'efface, permettant à la notion de relais médiatique de manifester toute sa présence et son rôle. Cette idée correspond au statut « transitif » du reporter que Jean Mottet<sup>470</sup> met en avant : « *Garantie de la*

<sup>470</sup> J. Mottet, « Le reportage : des images en situation », in Le J.T, Mise en scène de l'actualité à la télévision, Paris : La documentation française, INA, 1986, p.190

*vraisemblance et de l'efficacité de l'information, l'ouverture du studio sur l'extérieur et de l'affirmation de sa présence sur le terrain de l'événement, le discours du correspondant doit à la fois « faire vrai » et « faire autorité »*. Les dispositifs de mise en scène du terrain participent à l'élaboration d'une instance médiatique compétente et autoritaire : en cela, elle se caractérise par sa transparence et exclut la strate plastique tangible puisque celle-ci serait par définition « invisible ». Dans cette perspective, le « corps-caméra » n'existe pas (la présence médiatique étant manifestée par la vision et/ou audition du reporter : une instance homodiégétique) jusqu'à ce qu'il bascule du côté de l'imperfectibilité, à la fin de la séquence. À ce moment, le dispositif de monstration dessine, tout comme les images d'amateurs, la silhouette d'un corps pris dans la tourmente. Le mode d'efficiencia du survenir, l'événement en son sens le plus restreint, apparaît par une rupture brève et tonique de la continuité du monde, et la célérité de l'émergence est balancée à son extrême. De l'observation attentive des tours en feu, nous basculons dans l'urgence d'une situation où il est impératif d'agir sous peine d'une sanction fatale. En effet, le *son in* comme grondement sourd provenant de l'anéantissement de la tour et de la rapidité par laquelle la fumée envahit les espaces (l'espace de protection devient en quelques instants un espace de danger), illustre un mouvement intensif et extensif de l'objet destructeur porté à son paroxysme, à travers la saturation sonore ainsi que la densité visuelle des parasites. Mais ce sont surtout les signes kinésiques qui témoignent de l'impact extraordinaire de l'événement à travers la tonicité extrême des mouvements et leur condensation qui ne laissent aucune place à la diffusion, et donc à l'intelligible. C'est le sensible qui semble motivé par l'acmé d'une apparition brève et succincte. L'urgence est en cela clairement illustrée par l'imminence accrue d'un grand danger. D'un point de vue communicationnel, le regard issu de la monstration, constitué par un axe d'autorité (du savoir), où le téléspectateur est soumis aux motions de l'instance médiatique (le reporter sur place dispose des compétences pour montrer et décrire la scène) dont les compétences constituent le fondement du relais, se traduit en un axe d'égalité absorbant cette barrière que forme la figure du reporter. La délégation de l'instance médiatique étant absorbée par l'événement, il ne reste plus aucun relais entre le monde et le téléspectateur, désormais seul juge du fondement de l'information à travers la distance ainsi réduite. Il devient lui-même la figure du témoin impuissant, presque un *quidam*. Qu'elle soit d'amateur ou professionnelle, la proximité accélère les indices de l'instabilité de la prise de vue : la soumission aux conditions de filmage crée une textualité propre (parasitaire, pauvreté...), qui « plie » la scène prédicative en dirigeant vers un seul point les parcours possibles

d'accommodation. Dans le cas de la séquence ci-dessus, une seule issue est possible selon la disposition spatiale des actants (puisque comme nous l'avons vu leur devenir est tributaire d'un combat de spatialité) : soit la fuite, soit la protection... En conséquence, la proximité prédicative (l'événement « palpable ») implique l'évaporation de l'intelligible. Il est néanmoins clair que, conformément à la rupture qui le fait exister, le professionnalisme oppose une certaine résistance face à ces motions imparfaites compte tenu de son rôle social : puisqu'il est autorité, il doit préserver le contrôle de la monstration du monde. Alors que l'amateur - puisqu'il est par définition hors du champ de production de l'événement et que sa pratique ne s'intéresse qu'à la continuité qui prend forme au sein du cercle familial - semble entièrement désarmé lorsque survient la rupture, d'autant qu'il est le plus souvent absorbé au sein même de l'accident : sa présence au sein du journal télévisé est tributaire de la relation de proximité par rapport à l'événement. Les exemples que nous avons pris, concernant les informations du 11 septembre, permettent facilement d'observer la réunion des deux « *faire* » qui assument une même situation prédicative à laquelle il s'agit de s'adapter, à travers les formes de l'imperfectibilité. Alors que les stratégies d'adaptation du *faire* professionnel sont tributaires des dispositifs techniques qui lui attribuent une position de contrôle, celui du *faire* de l'amateur néglige pleinement l'événement car il s'inscrit dans la construction d'un récit social (lui conférant des valeurs historiques ou documentaires). Dans le cadre d'un événement tel que le 11 septembre ou le tsunami, les deux « *faire* » sont susceptibles de se rapprocher au point de n'en plus pouvoir faire la distinction, *pouvoir* interprétatif jusqu'alors régi par les constituants visuels et sonores.

Schéma n° 22 : correspondance performative du *faire* amateur et professionnel



Il existe donc une gradualité qui unit et rejoint les deux « *faire* », le professionnel s'oriente vers l'amateur selon l'intensité et la quantité des signes de l'imperfectibilité, alors que l'amateur essaie de contenir l'événement par la monstration continue. Ils se réunissent sur

le même plan face à la scène prédicative, selon une proximité extrême qui offre la vue inédite de l'instabilité. L'intensité des motions de l'imperfectibilité traduit donc l'intensité prédicative et la soumission à l'événement, en ce sens, qu'elles soient professionnelles ou d'amateurs, les séquences peuvent tout à fait ne plus se distinguer, sauf dans le cadre d'une catégorisation préalablement effectuée par l'instance médiatique. Puisque les pratiques « amateurs » peuvent se présenter de manière plus ou moins institutionnalisée, de même que les pratiques professionnelles se révèlent plus ou moins individuelles ; de cette dialectique naît une tension repérable par les descripteurs de l'imperfectibilité. Le point commun entre les films de famille et l'effet que nous venons de citer réside dans l'imperfectibilité d'une pratique totalement dépassée par un événement, dont l'empreinte tend à s'imposer comme une structure propre. Ce qui paraît caractériser le fondement tensif (intensif et extensif) de l'urgence ne demeure donc pas dans la nature exclusive des images d'amateurs mais bien dans une autonomie<sup>471</sup>.

Il convient donc de mettre en avant les mécanismes par lesquels l'intimité et les effets de proximité, suscités par l'imperfectibilité immanente des images d'amateurs et de certaines images professionnelles dont les caractéristiques sémiques s'accordent avec une pratique « errante », sont susceptibles de s'engager dans la structure même du pathos. L'hypothèse qui suit est la suivante : si d'un point de vue textuel et narratif, la proximité et le *quasi* contact d'un actant avec un environnement hostile favorisent l'expansion des affects, alors le niveau supérieur, sémio-communicationnel, met en place une mécanique pathémique équivalente : l'effet d'intimité et la virtualisation d'un contact avec l'événement participent au déploiement de la charge pathémique latente de la signification, pour les sujets de réception (ou destinataires du message audiovisuel). Nous distinguons donc deux niveaux d'analyse : l'un centré sur le niveau textuel et narratif qui prend en charge l'amplification des degrés d'émotion immanents dans le récit raconté/montré ; l'autre axé sur le communicationnel, qui souhaite jalonner le déploiement et l'accélération des affects dans une structure communicationnelle dont le téléspectateur est responsable.






---

<sup>471</sup> Nous en parlerons dans la partie « heuristique », p. 441

#### 4.2.2) Niveau textuel et sémio-narratif : modes d'efficiencia et émotions








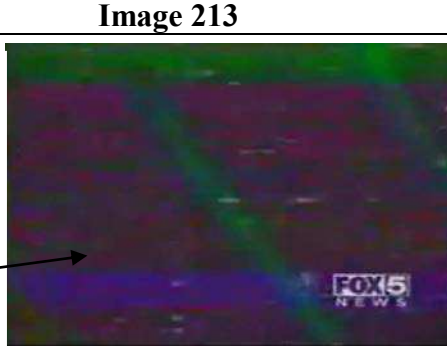
Dans le cadre amateur ou professionnel, les émotions, qui paraissaient d'un point de vue aspectuel, duratives, sont rapidement relayées par la *vivacité* de la panique face à l'effondrement des tours ou au surgissement de la vague, d'une rapidité et d'une étendue telles, que l'actant filmant est absorbé en son sein. L'intensité des signes de *l'imperfectibilité* témoigne non seulement du déploiement exponentiel de l'objet événement, mais également de la panique de l'actant dont les émotions semblent se déployer en réponse au survenir violent de l'objet destructeur. La relation entretenue entre les signes de l'imperfectibilité qui, rappelons-le, constituent la trace d'un corps errant, et l'éclat de l'événement, est parcourue par une forte et violente intensité ainsi qu'une vaste étendue. Conjugués à leurs positions au sein de la topologie de la scène événementielle, les signes du corps structurent une position pathémique. Ainsi, la panique que nous avons repérée lors de l'apparition de l'effondrement des tours par exemple, ne se présente que par une forte énergie motrice (intensité du déplacement de la caméra) sous la pondération temporelle d'une condensation extrême. Le plan sémio-narratif renforce l'idée de panique dans la mesure où l'on considère la course effrénée comme modalité d'accès à la sanction positive : garder la vie (subsister ou survivre). L'imperfectibilité déploie la force du pathos : la peur ou l'effarement qui peuvent être visibles dans le cadre d'images mettant en scène un actant dans un espace de protection (distant), laissent place à l'affolement ou à la panique dans le cas d'une immersion au cœur de l'événement. En cela, la proximité/intimité induite par les images d'amateurs ou même par les images professionnelles dont les propriétés séminales s'approchent du non professionnalisme (par la domination, le contrôle de l'événement sur l'instance filmant et non le contraire), favorise la progression des affects. À travers les deux séquences suivantes (l'une concernant le tsunami de 2004 est issue du journal de France2, l'autre de la chaîne FOX se rapporte au 11 septembre), nous souhaitons démontrer que l'entrain des affects est tributaire de la structure topologique, et en ce sens, que l'intimité et la proximité favorisent le développement exponentiel du noyau pathémique.

- France2

Image 201	Image 202
	
<p>« Aujourd'hui la télévision indonésienne a diffusé une impressionnante vidéo « amateur », elle a été tournée au Nord de Sumatra en Indonésie, la région la plus proche de l'épicentre du séisme, ce document témoigne de cette brusque et violente montée des eaux qui engloutit toute une ville : des images commentées par Stéphane Breitner »</p>	<p>« C'était une fête de mariage, dimanche dernier. Au pied de la maison, toute la famille Husseini attend le départ pour la cérémonie. Il est 8H30 : dans quelques secondes, la terre va trembler. <u>Saïd Husseini</u> se réfugie au premier étage et rallume sa <u>caméra</u> »</p>
Image 203	Image 204
	
<p><i>Son in</i> : cris, pleurs, grondement du passage de la vague et de la destruction engendrée</p>	
<p>« la vague démolit tout sur son passage »</p>	<p>« <u>Mais cela va trop vite</u>, tout le monde se précipite alors vers le deuxième étage »</p>
Image 205	
	
<p>« en 3 minutes l'eau est montée à plus de 5 mètres »</p>	
<p>FR2 - 29/12/04 – 01 :18</p>	



## FOX :

Image 206	Image 207
	 <p data-bbox="651 297 821 526">           \\\\\\\\\\\\\\\            Va-et-vient            Panoramique            vertical :            focalisation            sur la fumée,            et la rue         </p>
<p data-bbox="186 602 1321 663"><u>Transcription</u> : "...take a look back now and look at some dramatic footage and give an idea of the dimensions of this tragedy..."</p> <p data-bbox="186 665 1321 752"><u>Traduction</u> : « ...Revenons en arrière maintenant, et regardons quelques séquences spectaculaires (ou dramatiques) afin d'évaluer (les images nous permettent de nous donner une idée sur ...) les dimensions de cette tragédie... »</p>	
Image 208	Image 209
	 <p data-bbox="651 819 850 1061">           Diversité des            actants                       Panoramique            vertical :            focalisation de            l'immensité de la            fumée         </p>
<p data-bbox="186 1111 1321 1200"><i>Son In</i> : Grondement, vrombissement lourd venant de l'effondrement de la tour et de la fumée envahissante. Voix de commentaires (indéchiffrables), cris, hurlements de la foule (cris de femme particulièrement forts)</p>	
Image 210	Image 211
	 <p data-bbox="651 1270 845 1391">           Adresse et            communication            (avertissement de            l'actant)         </p> <p data-bbox="651 1426 845 1514">           Traveling gauche,            mouvements            brusques         </p> <p data-bbox="651 1529 842 1563">           \\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\         </p>
Image 212	Image 213
	 <p data-bbox="651 1659 836 1747">           Pivotement, vue            arrière, la rue est            envahie         </p> <p data-bbox="651 1783 861 1933">           Le corps caméra se            fait avaler par la            fumée            Bruits, artefacts,            distorsion...         </p>
<p data-bbox="643 1977 860 2009">IA4 – 09 – 11 01</p>	

Ces deux séquences présentent deux modalités de manifestations pathémiques, l'une relative à la peur et à la frayeur mais dont certains moments relèvent de la panique, l'autre ayant trait à un niveau intensif constant et supérieur, celui de la panique et de l'affolement. Dans l'extrait de la chaîne FR2, la présentatrice introduit la séquence en insistant sur la capacité dramatique des images (« ...une impressionnante vidéo... », « ...ce document témoigne de cette brusque et violente... »). L'intensité des émotions semble tributaire de l'intensité des signes issus des pratiques. Nous observons deux mouvements brusques, l'un à la deuxième image lorsque Saïd Hussein « *se réfugie au premier étage...* », et l'autre à la quatrième image, lorsque « *tout va trop vite, tout le monde se précipite alors au deuxième étage...* ». Ces deux fuites décrites par les commentaires et dont les signes construisent une soudaine brutalité des mouvements, indiquent le passage d'un état de chose à un état d'âme de la part des actants et notamment du corps-caméra. Le son *in* laisse apparaître sur le fond de la strate sonore, derrière les commentaires, mais également dans les espaces blancs, le grondement du passage de la vague et de la destruction du village, les pleurs et les cris des personnages. Ceux-ci concourent aux figures sonores et prosodiques de la peur et de la frayeur, et la troisième image renforce l'idée d'une dysphorie pouvant évoluer dans la temporalité du récit, tels que le profond chagrin ou la frayeur : les deux actants se serrent dans leurs bras, semblant observer attentivement l'évolution du désastre, comme bloqués par la vision terrible de leur village englouti. La topographie de la scène semble régir cette posture d'observation par l'espace de protection dans lequel les actants sont disposés. Une distance est créée entre l'objet de la catastrophe et les actants laissant libre cours à l'observation : le *pouvoir ne pas faire* est ici constitutif des postures figuratives de protection. Ce « recul » semble donc autoriser un relatif espace-temps, dans lequel les affects peuvent circuler et se présenter à nous comme des figures tempérées, modérées. La force des émotions est en ce sens distribuée, déployée au sein de tout ce laps spatiotemporel : elle semble régie par l'étendue. La frayeur semble plus intensive que la peur mais toutes deux demeurent dans un espace temps qui s'étend, qui laisse place à l'observation, à l'expression désolée d'une vision de l'horreur, à l'installation d'un *pouvoir ne pas faire*. Les deux mouvements d'accélération (image 202 et 204) témoignent quant à eux, d'une condensation de l'espace-temps et d'une néantisation du recul créée par les postures figuratives et stables de la contemplation terrifiante. D'un point de vue du récit, l'arrivée subite et immédiate de la vague au sein de

l'espace de protection où se trouvent les actants, crée une situation d'urgence, c'est-à-dire qui appelle à l'action immédiate afin de conserver leur existence, et c'est dans cette restriction spatiotemporelle que se manifeste toute l'intensité des affects contenus par les actants : la peur se substitue à la panique en acquérant une énergie intensive issue de la condensation spatiotemporelle (l'imminence de l'arrivée de la vague) et une force pragmatique issue des schèmes existentiels. L'espace de protection positivant le *pouvoir* et le *faire* des actants (engageant la fuite comme posture figurative) est caractérisé par l'intensité vive des motions intimes du corps-caméra. L'intensité résidant au sein de la peur et de l'effroi ne peut plus se contenir dans la restriction imposée par la condensation, en vertu de l'arrivée imminente et spontanée de la vague. L'espace de protection s'impose précipitamment comme un espace de victimisation, les signes de l'imperfectibilité traduisent alors un corps intentionnel pris dans la frayeur : l'intensité des motions intimes est décuplée comme réponse à l'imminence de la vague. En ce sens, la panique se manifeste par cette brusque accélération d'une peur qui ne peut plus se contenir au sein de l'espace-temps restreint. La panique comme réponse à l'urgence de la situation caractérise une dysphorie « compressée », qui ne s'étend pas dans le temps mais qui se détermine par l'instantanéité d'une violence.

Dans l'exemple extrait de la séquence de la chaîne américaine Fox, le présentateur introduit la séquence en soulignant le poids émotionnel des images. Même si la traduction peut se révéler quelque peu approximative, l'important réside dans les propriétés particulièrement dramatiques ou spectaculaires des images qui sont ostensiblement affichées. Rien n'indique qu'il s'agit d'images d'amateurs, et pourtant elles comportent toutes les caractéristiques plastiques : instabilité du cadre et du cadrage, mouvements hésitants (panoramiques), tremblements, mouvements brusques et rapides, zooms précipités, adresses à la caméra... Seule la focalisation sur l'objet « fumée » semble relever du *faire* journalistique, aucune inscription ostentatoire manifestée par le média (« amateur footage » par exemple) ne catégorise les images d'amateurs. Dans cet extrait, la figure du corps-caméra incarnée par un personnage anonyme, crée une propension au *faire journalistique* dans la mesure où le regard semble se cristalliser dans la focalisation de l'objet destructeur. Des panoramiques verticaux tremblants permettent de mesurer la taille de la fumée, l'ampleur de la catastrophe imminente, mais également d'insister sur son aspect extraordinaire : l'observation attentive au milieu de la scène et la posture isolée, quasi statique (alors que le danger est palpable par la foule affolée) sont le reflet d'une tétanisation. Immérgé au cœur même de l'événement au même titre que les autres actants,

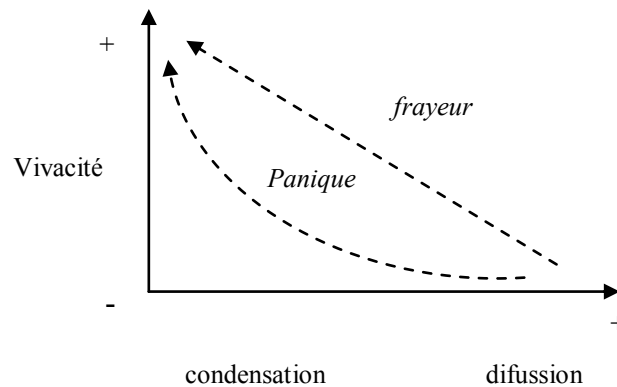
le corps filmant tend à rester immobile alors que les actants dans leur diversité (repérables par leur apparence vestimentaire : costumes trois-pièces, vêtements militaires, policiers, décontractés...) courent, paniqués, fuyant l'avancée de la fumée. Cette diversité témoigne de l'ampleur du danger, qui n'épargne personne. Au milieu de la séquence (cinquième image), un personnage s'adresse à la caméra et avertit de l'imminence du danger, notamment avec les gestes de ses bras. Le personnage incarnant le corps-caméra prend alors conscience que la fumée les encercle, car l'interaction visuelle des corps actants signale la posture « d'urgence » à prendre. La panique est repérable par l'énergie émanant des postures de fuite (descriptible par la vitesse) et par l'intensité des cris, des hurlements, indiquant *ipso facto* l'extrême force du *ne pas vouloir* et légitimant le *ne pas pouvoir ne pas faire*. La *vitalité* de cette action est en ce sens extrêmement prégnante : l'issue de la course effrénée a comme sanction la vie ou la mort. La phorie est polarisée négativement et chargée en intensité par l'anéantissement de l'espace et la néantisation des personnages. La fumée est en mouvement continu, presque vivante, son ampleur et sa dimension témoignent d'une situation extrême, inédite, voire irréelle. Elle se développe par sa morphologie et évolue au sein de la scénographie tout en avalant les personnages qui se trouvent sur son passage. Sa force tend à se « nourrir » de la vitalité des actants : la fuite engagée par ces derniers semble donc avoir pour enjeu de se soustraire à l'emprise d'un objet à l'allure *quasi* vivante. La tension générée par la rupture doxique entre le réel et l'irréel favorise l'escalade en flèche de l'intensité des affects, repérables par les hurlements et par la fuite en avant de tous les personnages quels qu'ils soient (même les militaires dont les traits, nous semble-t-il, paraissent chargés de sèmes proches de la puissance et de la défense). L'urgence est constituée par la relation créée entre le mode par lequel la fumée se présente (survenir violent et évolution vivace) et l'impact qu'elle engendre au sein de la suite narrative (caractérisée par la sanction extrême de la vie/mort). En réponse à cette situation d'urgence, la panique se développe au plan pragmatique sur un mode identique, c'est-à-dire immédiat et puissant. En ce sens, l'intensité des cris et des hurlements, de même que la vitesse de la fuite en avant, prennent source dans une compression spatiotemporelle. Dans cette limitation, la force négative de la dysphorie (qui constitue les figures de frayeur) issue des valeurs d'immensité (de la fumée) et de rapidité est telle qu'elle ne peut se contenir dans la restriction imposée par le survenir et l'ampleur de la fumée : elle s'amplifie en panique. Les tremblements et la prise de vue imprécise que nous observons au début de la séquence, ne suffisent pas à considérer la production comme un film amateur. Néanmoins, la distinction entre amateur et professionnel n'a pas

d'importance dans la mesure où ils semblent tous deux converger à travers les signes de l'imperfectibilité. Ceux-ci démontrent l'emprise du monde sur l'instance montrante et équilibrent ainsi l'effet de focalisation : le téléspectateur en sait autant que le sujet filmant. Après avoir effectué un tour sur lui-même, le corps-caméra est pris au piège par une fumée omniprésente. Celle-ci domine en effet la scène événementielle alors que le sujet filmant s'efface dans le brouillard engendré par l'effondrement de la tour. Subitement déployés en intensité, les tremblements deviennent mouvements saccadés, l'instabilité du cadrage hésitant se substitue à des motions vacillantes et la structure plastique visuelle, prise dans l'étreinte de la fumée, développe des signes de saturations, de distorsions chromatiques, de bruits et une surcharge d'artefacts. Cet ensemble de signes de l'imperfectibilité est chargé tant en intensité qu'en nombre au sein de l'espace « écranique » et survient subitement dès que le corps caméra est pris au piège dans le nuage de fumée. Il présente la perte d'un sujet dans le néant causé par la destruction de la tour. Cette démesure des signes visuels, notamment la surcharge d'artefacts, crée non seulement un filtre opaque à la bonne réception mais témoigne également des heurts subis par le corps-caméra. Le sujet n'est plus seulement témoin par son acte monstratif, (qui enregistre les marques kinesthésiques et coenesthésiques), son corps fait lui aussi l'objet d'un témoignage par les *stigmates*<sup>472</sup> que la situation lui inflige. Il est malmené et en souffrance au sein d'un processus de victimisation imminente, déployant des valeurs paroxystiques de danger qui ne peuvent se contenir dans un espace-temps si restreint (la fumée arrive vite et partout). Nous pouvons matérialiser cette dynamique établie au sein de l'espace tensif, par la relation entre les actants et le survenir de l'événement. La panique résulte donc d'une ascension des valences intensives de vivacité concédées par les mouvements brusques et violents. La condensation permet de comprimer la force contenue dans la dimension thymique de la *vivacité* qui tend à s'échapper par ascension. En somme, la panique engage l'action immédiate et vivace dans la mesure où elle souhaite répondre d'une situation dysphorique, évaluée par l'anéantissement de la scène et la disparition des personnages. Ce schéma acquiert son sens dans le cadre narratif selon la relation instaurée entre les actants et la représentation du danger matérialisé par la vague ; il constitue une vision schématique des tensions régissant l'espace topographique du monde événementiel.

---

<sup>472</sup> A. Beyaert-Geslin. *Op cit.* p. 92

*Schéma tensif n°15 : Accélération pathémique du point de vue des figures des émotions*



L'ocurarisation et l'auricularisation sont en cela constituées par les motions d'un actant dont le *faire* monstatif oscille entre un journaliste focalisateur susceptible d'enregistrer la mémoire vivante d'une scène dramatique, et un amateur surpris au sein même d'un monde qui le domine. Professionnalisme et amateurisme semblent se fondre en un même axe : celui de l'autorité et du contrôle du monde événementiel sur le sujet lui-même. L'expérience de l'urgence est en cela singulière, soumettant une épreuve sur deux plans : vitesse et force. La panique (comme réponse à la situation d'urgence) doit sa véhémence à l'excitation brusque de ses valences intensives, issues des postures figuratives de terreur et de frayeur, ainsi qu'à sa visée restreinte qui ne laisse aucune place à l'intelligibilité de l'action, et qui déploie l'énergie contenue, engageant par conséquent une fuite en avant.

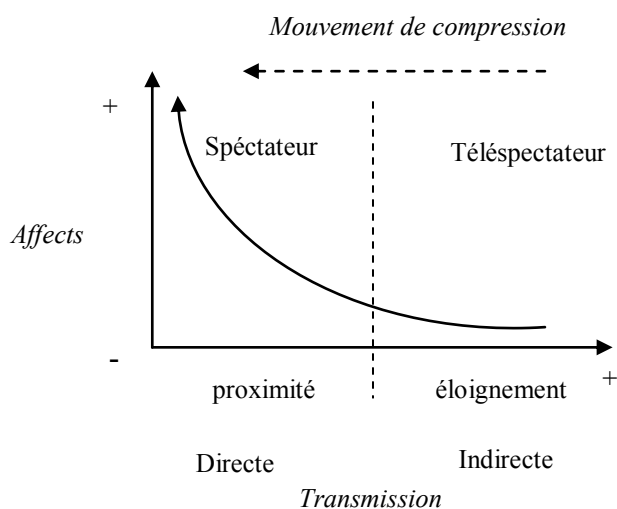
#### **4.2.3) Niveau énonciatif et sémio-communicationnel : catalyse et émotions**

Dans ce paragraphe nous souhaitons démontrer qu'au niveau communicationnel se déroule une mécanique émotionnelle équivalente au niveau textuel. Si dans le cadre sémio-narratif les relations inter-actantielles convertissent les relations passionnelles, (l'effarement ou la peur sont chargés en intensité et récusent toute diffusion temporelle, laissant place à la panique, à l'affolement et entraînant un « sauve qui peut »), dans le cadre énonciatif, l'incarnation du cops médiateur, ne laisse plus au téléspectateur le temps de « réfléchir » ou d'être dans une position de moralisateur. Il est, comme le disent P. Charaudeau ou L. Boltanski, « *moralisés par le média* ». L'intelligible est dissimulé derrière le sensible parce que le jugement de valeur est mobilisé par l'esthétique de ces

images. L'effet de proximité suggéré par les images d'amateurs implique un espace-temps restreint, limité, au sein duquel les émotions ne peuvent se décupler sans heurter ses parois fragiles, elles entrent en *résonnance* et s'intensifient. En somme, l'effet de proxémie et de spontanéité agit comme un condensateur qui déploie l'énergie des émotions dans un espace qui ne peut plus les contenir. D'après le niveau textuel et narratif, nous savons désormais que la condensation spatiotemporelle impliquée par le déplacement de la vague au sein de l'espace topographique, traduit une accélération des motions du corps et construit les figures de panique. D'un point de vue communicationnel, la relation qui unit le monde événementiel et le téléspectateur, est assumée par la dilution de l'instance médiatique au profit du corps-caméra. Dans le cadre des images professionnelles ayant les mêmes propriétés que les images d'amateurs, le journaliste intègre la scène événementielle et s'engage au même titre que les autres actants, dans la relation d'intimité avec le téléspectateur. Dans les deux cas, l'observation révèle que les propriétés résultant de l'expérience événementielle (les signes de l'imperfectibilité) créent une restriction spatiotemporelle, une enceinte marquée par la réunion du monde événementiel et de l'instance de réception qui devient témoin des faits. En vue de mesurer les effets de sens jaillissant de la dimension thymique, nous reportons sur un schéma tensif la corrélation de l'intensité des exposants sur l'étendue qu'ils empruntent. Soit comme ordonnée l'axe de la dimension sensible, c'est-à-dire de l'éclat plus ou moins fort des affects susceptibles d'être convoqués. Puisque nous sommes dans une perspective communicationnelle, nous choisissons la visée de la transmission comme abscisse, c'est-à-dire l'étendue spatiotemporelle parcourue par la charge affective qui peut paraître plus ou moins proche ou distante, selon qu'elle engage un effet de « direct » (ou le sujet devient spectateur du monde, sans relais médiatique) ou « indirect » (observation du monde via le médiateur). Nous constituons un schéma dyadique susceptible de mettre en avant deux mouvements principaux (et suffisants pour notre réflexion) au sein de l'étendue des exposants : la proximité et l'éloignement. Ainsi, nous sommes en mesure de corréler les valences intensives des affects issus des postures de peur et de frayeur aux valences d'une transmission de l'information qui serait de proximité. Selon la dynamique du schéma que nous avons produit ci-dessous, nous observons que l'effet de proximité, représenté sur le schéma par une orientation de l'axe des abscisses, confine la force contenue dans l'information thymique (issue des figures de frayeur) au sein d'un champ restrictif. Par conséquent, cette force contenue dans les figures pathémiques des images ne peut subsister que par l'ascension verticale, et en cela elle paraît plus intense. En somme, l'énergie

attribuée aux postures figuratives relevant du pathos (peur, frayeur...) qui demeurent habituellement sur l'étendue du champ tensif, est comprimée par l'effet de direct et devient bien plus dense. Cette densité présente une forte charge d'énergie dans un espace-temps restreint et se manifeste sous la forme d'une ascension de l'axe des affects.

*Schéma tensif n°16 : Accélération pathémique du point de vue des effets de proxémie*



À travers la proximité, accessible par l'immersion au sein d'une intimité (mais également poussée par un ancrage ethnocentrique dans le cadre d'informations internationales), les affects se présentent sous une forme tonique, éclatante, dans la mesure où l'urgence ne confère aucun espace ni aucun temps à l'intelligibilité du monde : seul le sensible se déploie intensément. La distance, au contraire, entraîne une perte d'énergie, un mouvement plus atone sous le joug d'une répartition sur l'étendue du champ tensif. Les images d'amateurs expriment, par des valeurs d'*authenticité* et sur le mode du *direct* (du simulacre *ego hic e nunc* qui minimise toute distance, tout temps et donc accentue la *vélocité*), l'*imperfectibilité* d'une pratique soumise aux lois de l'imprévu, dont le degré d'intensité est tributaire d'un événement à la fois vif et ample qui déborde de son cadre profilmique de référence pour interférer avec le cadre habituel de réception de l'information télévisée. L'actant se profile par les motions corporelles du cadre filmique (anthropomorphisme mimétique) et l'auricularisation engagée par les *sons in* issus de la scène événementielle, s'accompagnant d'un effet de focalisation interne où le savoir se constitue par la combinaison de ce qui est vu et entendu : le spectacle se construit seul.



Dans cette perspective, la collision des particules sémiques issues de sphères communicationnelles différentes forment une structure propre (anti-protocolaire) et créent un champ de force qui permet de décupler la ferveur des affects : elles fonctionnent donc comme un moteur pathémique. Les images d'amateurs créent une fissure dans la relation contractuelle qui unit les instances en ce sens qu'il ne s'agit plus de rendre compte du monde (ou de le dramatiser) mais bien d'alerter sur son instabilité, voire de transmettre ses tensions émergentes. Dès lors, se crée un lien fiduciaire qui atteste de la véracité des émotions, de la légitimité du sentir, et qui stabilise l'équilibre entre une situation et une transmission d'urgence. La transmission directe conférée par l'affaiblissement de la notion de relais médiatique génère le rabattement du sensible sur l'intelligible en créant une fusion entre le monde de la réception et le monde événementiel. Cette corrélation traduit un système de *l'instantané* (véloce) qui plonge le téléspectateur au sein du système de l'imminence.

## 5. Conclusion : L'information d'urgence, essai de définition

Si l'événement du tsunami peut être considéré comme une catastrophe à part, sa représentation et sa mise en forme dans les journaux télévisés est donc elle aussi investie d'une singularité : elle s'impose comme une structure *sui generis*, que nous avons exploré. Il s'agit désormais de la définir dans ce présent **paragraphe** afin que le syntagme « information d'urgence » ne soit pas réduit au statut d'hapax et puisse s'émanciper et parcourir le champ notionnel. Cette dénomination consiste moins à une catégorisation, à une délimitation subjective des séquences télévisuelles, qu'à une volonté de faire surgir ce qui, selon nous, constitue une propension contemporaine, peut-être révélatrice d'une société de communication sous l'influence du temps et de l'espace. La principale particularité de l'information d'urgence réside dans son double champ d'application: l'un concernant la situation d'un monde contenu dans le discours médiatique, l'autre s'exerçant dans la transmission même du processus de communication. Cette schizie nous a permis de distinguer deux niveaux de pertinence, l'un sémio-textuel, l'autre sémio-communicationnel, les deux étant en dialogue dans la constitution de la signification « urgence ». Puisque l'urgence négocie des allers et retours permanents dans ces plans d'immanence (nous l'avons vu dans notre corpus, elle relie diverses pratiques filmiques), elle acquiert des compétences de modélisation. En ce sens, elle définit un autre espace de négociation, différent de celui de l'information traditionnelle, en réajustant les codes de transmission, c'est-à-dire d'un point de vue linguistique, en s'inscrivant comme médiateur entre l'actualisé (discours) et le réalisé (dans le monde naturel). L'urgence naît de l'acmé d'une situation particulièrement instable, modélise le processus de communication par une forte charge pathémique et un ancrage spatiotemporel restreint, et souhaite disparaître dans l'acte même de sa finalité. Soulignons que pour Fontanille, « *Si le texte s'organise selon un certain modèle, peu à peu dégagé, c'est parce que nous supposons que la pratique qui l'a produit avait cette propriété de modélisation, et qu'elle en a laissé des traces dans le texte même*<sup>473</sup> ». Dans cette perspective, l'urgence détient la capacité de particulariser l'information, de la modéliser par les tensions admises par fiducie entre les instances du processus de communication. Alors que l'information traditionnelle a pour rôle de *faire*

---

<sup>473</sup> J. Fontanille, *Pratiques Sémiotiques*, Paris : PUF, 2008, p.118

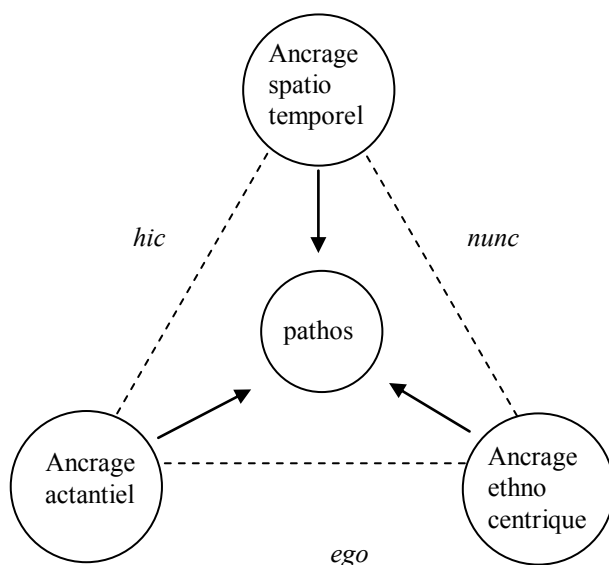
*savoir* et/ou *faire ressentir* (dans le cadre d'un savoir-émotion), l'information d'urgence a pour fonction de *faire faire*, via le *faire savoir-ressentir*. La mesure de cette force pragmatique n'étant pas de notre ressort (mais plutôt d'une sociologie de la communication), il est néanmoins nécessaire de la sous-entendre comme finalité dans l'acte d'énonciation, sans quoi l'urgence perdrait sa fonction dans l'exercice de la langue. En effet, rappelons qu'elle se définit par la nécessité d'une *action* immédiate : cette action n'étant pas intrinsèque à l'urgence, elle constitue néanmoins la condition *sine qua non* de son existence et se manifeste au sein du processus de transmission de l'information comme modalité d'un faire *imperfectible*. L'urgence ne prend donc sens qu'à travers les modalités par lesquelles l'information est transmise ; cette idée justifie l'inadéquation d'une traduction littérale du syntagme *information d'urgence* dans d'autres langues. À l'aune de l'exercice que nous avons mené, tant sur le plan de l'analyse que sur celui de la réflexion, nous sommes en mesure d'esquisser une définition. Compte-tenu de son engagement au sein de divers plans d'immanence et de sa dynamique qui lui confère un déploiement dans le texte mais également dans le processus de communication, il nous semble pertinent de définir l'information d'urgence en fonction des différences qu'elle opère sur le plan syntagmatique et paradigmatique de l'information télévisée.

## 5.1) Définition syntagmatique

Par opposition à l'information télévisée traditionnelle, le syntagme *information d'urgence* peut se justifier en ce qu'il détient une force pragmatique qui lui permet d'interpeller le récepteur sur une situation qui nécessite une action immédiate. En ce sens, la particularité de l'urgence réside dans le fait qu'elle naît dans le monde qu'elle décrit mais s'intègre pleinement au sein du processus de communication qui, *de facto*, s'inscrit dans un processus de transmission immédiate. Si telle est la fonction de l'urgence au sein de l'information, elle doit par conséquent détenir des formes de propositions, certes synchrétiques, qui, combinées entre elles, permettent de construire la complexité qu'elle suggère. Procéder à une définition syntagmatique de l'information d'urgence pourrait s'avérer risqué dans la mesure où cela reviendrait à parier sur le sens existentiel de la syntaxe au sein d'une structure pour l'instant archétypale. Toutefois, si l'information d'urgence est capable de se démarquer, de manifester une forme propre au sein de la sphère du journal d'information télévisé globalement déjà modélisé par la praxis, elle nous semble dépositaire de compétences syntaxiques. Le syntagme *information d'urgence* est en cela capable de combiner, au sein du modèle établi (tracé par la praxis énonciative), une

série d'éléments syncrétiques qui, ensemble, constituent sa particularité et légitiment sa dénomination propre. L'ancrage spatiotemporel, actantiel, ethnocentrique et le noyau pathémique que nous avons diagnostiqués au long de notre recherche semblent constituer les principaux ensembles qui permettent à l'information d'urgence de se détacher du cercle journalistique, dans la mesure où chacun semble tributaire de l'autre dans l'effet de sens. Nous représentons sur le schéma suivant les trois éléments essentiels à la constitution de l'urgence par les effets de proxémie, d'intimité et de familiarité (ethnocentrisme) susceptibles de créer une disposition de lecture qui permet au noyau pathémique de se déployer brusquement. Chacun de ces éléments complexes gravite autour du noyau événementiel central chargé par les nombreuses figures et topiques pathémiques liés aux conséquences de la catastrophe. Leur gravitation alimente en énergie le cœur qui, au contact des effets respectifs engagés par chacun des éléments, se déploie brusquement comme réponse à la présence sensible créée. La situation d'urgence dont est victime le monde événementiel est recrée à partir d'une pondération « iconique » du *ego hic et nunc* et directement dirigée sur la strate pathémique, dont elle déploie les valeurs et les condense au sein de sa restriction :

*Schéma n°23 : L'information d'urgence du point de vue de ses constituants*



L'urgence appelle une syntaxe fondamentale qui ancre l'espace-temps au sein même des passions. À travers l'expérience événementielle convoquée à partir du dispositif amateur, l'instance de réception et le monde construisent une interrelation qui dépasse de loin les « attributs » d'une communication médiatique tel que le journal d'information. Toutefois, cet effet remarquable qui introduit, au sein d'un discours *sur* le réel un discours morcelé *du*

réel, n'a de pertinence que dans la mesure où il adhère pleinement au rôle de la communication médiatique : traduire le monde. C'est-à-dire qu'il doit intégrer avec la plus profonde convenance et pertinence le dispositif journalistique, car l'incursion du privé dans la sphère publique risque de déjouer les règles établies par la praxis professionnelle et *ipso facto*, la pratique de lecture. Les événements dysphoriques et plus précisément les faits évalués comme extraordinaires sont susceptibles de s'harmoniser avec les effets « films de famille » car l'expérience événementielle de ce « journalisme de proximité », permet d'accéder à cette part inaccessible de la singularité. À travers leur connaissance et les pratiques communautaires/communes dont elles sont issues, ces images sont dépositaires de valeurs de vérité qui s'appuient sur la sincérité. Au sein du journal télévisé, le jugement épistémique est toujours assujéti au téléspectateur qui y reconnaît l'expression d'une pratique, mais compte tenu des enjeux de vérité déjà présents par l'ethos de l'instance médiatique, par fiducia, contrat de lecture ou promesse médiatique, les images acquièrent des traits proches d'une preuve *vivante*, d'une vérité bien plus sentie que réfléchie. Le niveau sémantique nous informe que le système de l'instantané/immédiateté surcharge le niveau thymique par lequel l'information circule : l'urgence n'a de sens qu'en admettant un niveau paroxystique des affects tributaires d'une temporalité et d'une spatialité restreintes. Au sein de la structure profonde, cette corrélation sémantique permet de faire émerger *l'intimité* comme terme fondateur, coextensif à la charge pathémique contenue dans les images (morbidity, panique...) et révélée par l'ampleur de la catastrophe : l'intimité résulte d'une proximité à la fois temporelle et affective. L'information d'urgence est une information qui alerte, qui alarme, qui interpelle, et qui transmet bien plus qu'une mise en forme du monde. Elle manipule le processus de communication même. En ce sens, elle ne se restreint pas au message et à sa forme textuelle, elle envahit la communication sociale, la relation interindividuelle (dans la perspective de la réception, c'est-à-dire en considérant la transmission de l'information dans un foyer précis) en lui donnant une part de responsabilité dans le déploiement des affects, et par conséquent dans le processus de signification. L'information d'urgence détient les capacités pour sortir de son support textuel (information) et pour conquérir les territoires de la communication, car elle n'a de sens que dans un parcours communicationnel.

## 5.2) Définition paradigmatique

Le journal d'information télévisé dispose d'une pléthore de matière signifiante, d'outils et de dispositifs spécifiques à la création d'énoncés aussi complexes qu'infinis. D'un point de vue discursif, la particularité de l'information télévisée réside principalement dans le fait qu'elle engage non seulement une dimension énonciative mais également monstrative eu égard à sa constitution pluri-sémiotique, responsable du simulacre d'un dialogue entre les deux instances. La différence entre l'information traditionnelle et l'information d'urgence réside, d'un point de vue paradigmatique, dans le fait que la seconde naît d'une sélection de la première. Sélection qui cristallise l'axe syntagmatique de l'urgence par l'interconnexion des éléments sémantiques fondamentaux susceptibles de produire la catalyse de l'énergie pathémique. Prise au cœur d'une pratique de lecture médiatique, l'information d'urgence exploite une structure fondamentale qui semble dépasser les différences culturelles des sphères de diffusions. L'analyse de notre corpus hétérogène témoigne de ce fait : l'urgence semble se former de façon indépendante, même si quelques différences témoignent des cercles culturels de diffusion. En effet, une autonomie, quelle qu'elle soit, ne sait résister, en diachronie ou synchronie, aux fluctuations des sphères culturelles qui la couvrent. La capacité des signes à dialoguer au-delà des frontières de leur espace culturel a été soulignée par Y. Lotman<sup>474</sup>. Dans son ouvrage sur la *sémiosphère*, le chercheur met en avant la dynamique topologique, c'est-à-dire les mutations opérées par les formes sémiotiques lors des échanges interculturels. Chaque langage se trouve immergé dans un espace sémiotique spécifique et ne peut fonctionner que par interaction avec cet espace. L'influence du dialogisme bakhtinien est ostensiblement perceptible dans la mesure où la communication entre instances (textes, discours ou signes) régit les modes d'appréhension du sens. Les différents rapports d'inclusion et d'exclusion susceptibles de se créer par le dialogisme culturel des formes sémiotiques génèrent des transformations de ces mêmes formes. Les sphères culturelles n'incluent pas forcément leur imperméabilité, leurs frontières sont poreuses et en constant dialogue avec *l'autre*, elles participent à l'évolution des sémiotiques. D'une manière très synthétique, c'est ce dialogue qui, selon le sémioticien russe, permet la transformation des formes structurelles. Dans le cadre de notre recherche, bien que beaucoup de différences émanent des extraits que nous avons analysés, l'information d'urgence naît par des figures

---

<sup>474</sup>Y. Lotman, *La sémiotique*, trad. A. Ledenko, Limoges : PULIM, 1999

qui prennent forme au sein d'une structure de surface, dynamique, influencée par les cultures dans lesquelles l'information est diffusée.

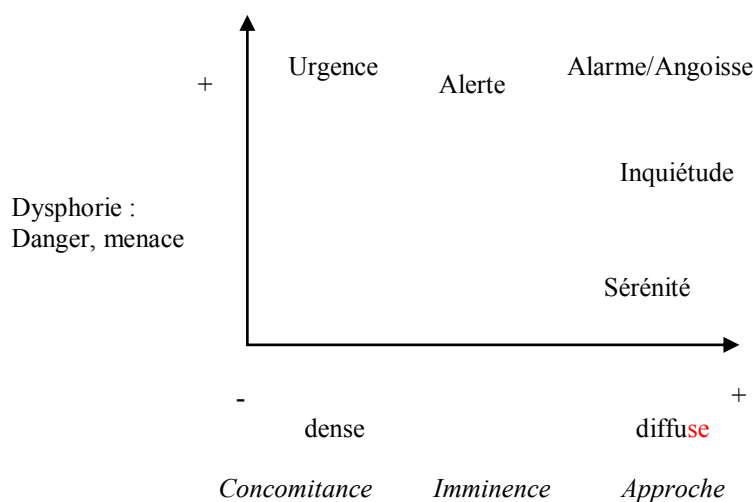
La notion d'information d'urgence souhaite donc prendre place au sein d'un paradigme du journalisme d'information. Pour Charron et De Bonville, ce paradigme du journalisme « définit le journaliste comme un témoin des faits du monde, chargé d'en rendre compte dans les formes prescrites par la rhétorique d'objectivité »<sup>475</sup>. Dans cette perspective, la figure paradigmatique du journaliste est alors le reporter, relais humain entre le monde événementiel (terrain) et le téléspectateur. Ce paradigme, qui prétend faire du journaliste une instance neutre, objective, de transcription d'un monde soi-disant réel, accorde une priorité absolue à la fonction référentielle et tend à évacuer de l'énonciation/monstration tout ce qui serait susceptible de révéler la subjectivité du journaliste et de faire voir le texte journalistique comme produit d'un processus de construction de discours. Or l'information d'urgence, à travers les signes de l'imperfectibilité, l'instance médiatique remet au téléspectateur la responsabilité du jugement véridictoire. En mettant en scène le non-professionnalisme comme élément central, l'information d'urgence déjoue les *habitus* du paradigme journalistique, en se plaçant sur une position extrême de cet axe vertical, aux antipodes des matériaux conférés par la pratique professionnelle. Même si l'information d'urgence réclame son statut d'autonomie, en vertu des particularités que nous avons esquissées tout au long de cette recherche, elle constitue néanmoins une position de l'axe paradigmatique de l'information télévisée traditionnelle. Une position qui lui donne une toute autre fonction : ce n'est pas tant la constitution du savoir sur l'événement qui est en jeu, mais bien l'alerte de son émergence, l'avertissement de son importance, et l'imminence de sa menace. Sur le schéma suivant, nous avons traduit la relation entretenue entre le sujet et l'événement, qui survient comme un danger qui paraît plus ou moins intense selon la charge appliquée à la structure pathémique (très forte dans le cas des événements du tsunami et du 11 septembre). Cet axe des abscisses peut se corréler à son déploiement dans la temporalité de sa diffusion : l'axe des ordonnées permet donc d'articuler les traits sémantiques du danger selon qu'il se manifeste en concomitance avec sa diffusion ou en approche, c'est-à-dire encore distant. Ce schéma triadique pourrait présenter bien plus de partitions au sein des valences et manifester bien plus de catégories, mais pour des raisons purement démonstratives, nous n'en gardons que quelques unes que

---

<sup>475</sup> J. Charron, J. DeBonville. « Le paradigme du journalisme de communication : essai de définition ». *Communication*, vol. 17, No 2. 1996, p. 70-74. Disponible en ligne, consulté le 12 Juillet 2010, <http://www.com.ulaval.ca/grmj/textesenligne/mutationcomplet.pdf>

nous considérons comme les plus représentatives et les plus pertinentes dans notre réflexion. Dans cette perspective, la diffusion temporelle laisse place à l'intelligibilité des émotions telles que l'angoisse ou l'alarme qui constituent une réaction réfléchie par rapport à un événement à venir. L'urgence est, dans notre schéma, placée à l'extrémité de l'axe intensif, puisqu'elle ne se décrit que par sa caractéristique paroxystique (que nous avons notée comme la mesure du démesuré<sup>476</sup>, et relève d'une projection temporelle presque nulle. Nous avons également décliné quelques positions possibles de la relation du sujet face au mode de présence de l'événement au sein de l'espace tensif, afin de prendre en compte l'aspect graduel des tensions régissant les valeurs de l'urgence. Directement opposée à l'urgence, nous retrouvons la quiétude ou sérénité, qui ne justifie aucune action et qui se définit par la continuité. Quant à l'angoisse, elle se caractérise par une attente que nous considérons comme la diffusion temporelle d'un objet de refoulement. L'alerte, qui se résume comme un signal d'avertissement, peut se manifester selon une polarisation dysphorique plus ou moins intense mais se distingue de l'urgence en ce qu'elle ne résulte pas d'une programmation temporelle aussi restreinte.

*Schéma tensif n°17 : l'information d'urgence du point de vue du paradigme du danger*



<sup>476</sup> Cf p. 265 « De la mesure », et p. 268, « De la démesure »



L'urgence est, pour le sociologue Luc Boltanski<sup>477</sup>, une figure manifestée par la posture d'un énonciateur qui sollicite une action pour briser une soumission à la fatalité. Même si cette vision de l'urgence est différente de celle de Bourdieu<sup>478</sup> (qui la qualifie plutôt de rapidité de l'information sous la pression concurrentielle), il existe néanmoins une similitude entre ces deux conceptions : c'est leur rapport au temps, et plus précisément à la vitesse, entendue comme condensation d'une durée et d'une distance. L'urgence traduit un savoir dans la rapidité et implique une action dans un temps lui aussi le plus court possible. Cette urgence, dont le rôle est de *faire savoir* qu'il y a un besoin d'action immédiat (il n'y a pas de temps à perdre), confère au discours d'information médiatique une singularité sur le plan de l'espace et du temps : l'acquisition du savoir ne peut se perdre dans les méandres de l'intelligibilité, alors que le sensible se heurte directement au conflit qui oppose le sujet et son existence.

Par conséquent, l'information d'urgence est une sélection au sein du paradigme communicationnel, et l'enchâssement des éléments sémantiques fondamentaux lui confère sur l'axe syntagmatique une forme particulière : c'est une information télévisée qui acquiert des qualités qui portent l'efficacité du message au-delà du texte, en investissant le processus de communication. L'importance du danger (sa dimension paroxystique, issue d'une polarisation dysphorique extrême, portée par une prestance démesurée de la catastrophe) et sa menace (son déploiement véloce et ample) ne valent plus exclusivement pour les actants du texte, ils s'imposent aux instances de l'énonciation : puisque l'instance médiatique tend à s'effacer, le destinataire et le monde événementiel sont en relation « directe ». La fonction de l'information médiatique qui est, selon l'idéologie du paradigme informationnel, de rendre compte du monde, est convertie en un message qui alerte, mais une alerte si forte et si brève qu'elle vise à briser la soumission (le contrôle du monde par l'événement) à la fatalité. En somme, l'urgence constitue le dialogue entre ce qui est inattendu, une *imperfectibilité* du monde et l'attendu, sa *perfectibilité*, son adaptation.

---

<sup>477</sup> L. Boltanski *La souffrance à distance*, Paris : Gallimard, 2007.

<sup>478</sup> P. Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris : Raison d'agir, 1996.

## Heuristique : Discussion sur l'imperfectibilité

Tout au long de ce travail de thèse, nous avons parcouru différentes couches sémiotiques du discours d'information télévisé afin de pouvoir retenir les particularités de l'information d'urgence susceptibles de configurer une forme syntagmatique. Au terme de cette recherche, nous avons essayé d'en donner une définition, laquelle s'est appuyée sur une analyse des images d'amateurs en raison de leurs incidences pathémiques que nous imputons à leurs caractéristiques séminales. Notre postulat est le suivant : *l'authenticité* et la *sincérité* générées dans l'opération épistémique proposée par ces images, sont issues d'une reconnaissance des pratiques, dans laquelle seul le corps est médiateur du monde. En ce sens, la vérité du monde qu'elles dévoilent est tributaire d'une relation d'équivalence entre deux macro-univers sémiotiques. Dans cette perspective, nous pouvons considérer la présence d'images d'amateurs au sein du journal télévisé comme une immixtion intertextuelle : sur fond de correspondance visuelle et sonore entre les signes de l'imperfectibilité, l'analyse sémiotique paraît cohérente si elle s'inscrit dans deux plans d'immanence. Et dans la mesure où le « professionnalisme » peut se définir au sein de la praxis qui la fait naître en tant qu'ensemble signifiant (praxis énonciative : les strates verbales, l'enchâssement séquentiel et la logique narrative de la mise en parole ; praxis monstrative : la prise de vue, les plans, les combinatoires du montage), « l'amateurisme », lui aussi, émerge, demeure, et n'a de cohérence qu'au sein de son cadre expérientiel. Communément, l'opposition « professionnel/non-professionnel » semble s'opérer indépendamment de leur cadre de diffusion : nul besoin d'insert intertextuel, nous savons ce qui distingue une production d'amateurs d'une production professionnelle : les règles et lois de la construction participative (de la diégèse) s'opposent à la lecture/audition interprétative, les propriétés séminales du « mauvais » se distinguent de la bonne réception... Or, au sein d'une structure discursive professionnelle, l'amateurisme émerge, par opposition à son cotexte, selon le mode de présence de « l'imperfectibilité » qui crée une rupture au sein de la constance tissée par la praxis (créatrice du genre propre que la production incarne). Mais cette imperfectibilité ne se restreint pas à l'amateurisme familial : nous avons observé que les images professionnelles (issues de l'autorité médiatico-institutionnelles) pouvaient elles aussi relayer une configuration comparable. Indépendamment de leur catégorisation par l'instance médiatique, les images issues du cadre familial ou professionnel peuvent s'accorder et constituer une même structure, identifiée comme étant soumise à l'autorité du survenir, car elle profile un ajustement face

à l'aléa du monde. À ce titre, la « nature » non-professionnelle des signes que nous avons décrits comme relevant de « l'imperfectibilité », semble dévoiler un large champ d'analyse qui ne repose plus exclusivement sur le professionnalisme, mais plus précisément sur le programmatique, l'émergence de l'événement/l'accident et sur la médiation du corps. Aborder l'imperfectibilité dans une perspective plus large que l'amateurisme se révèle une entreprise particulièrement productive dans la mesure où les signes qui la constituent arborent un comportement paradoxal vis-à-vis de la praxis. Dénotée pour l'instant comme bruit, parasitage ou motions intimes, l'imperfectibilité brise le seuil de rémanence gelé par les *habitus* du genre. Par pure différence d'un cotexte, cette immixtion est alors perçue comme un parasite *qui envahit le canal d'information pour en approfondir l'entropie*<sup>479</sup>. Elle est considérée comme un corps étranger qui investit le parcours de la signification en offrant des données supplémentaires qui renvoient aux pratiques de production. Si nous sommes persuadés que les signes de l'imperfectibilité sont susceptibles de donner accès à un univers heuristique, c'est sans nul doute en raison des propriétés paradoxales dont ils disposent. D'un point de vue de la strate sensible, ils s'efforcent de bâtir une barrière à la réception, ils investissent le système en parasitant la surface visuelle : ils le déstructurent. Et c'est justement cette déstructuration qui est à l'origine de leur structuration iconique. En somme, ils constituent un *non-système* qui, paradoxalement, n'a de sens qu'en tant que système. L'immixtion, pourrait expliquer sans équivoque l'étrangeté des signes en admettant qu'ils sont issus d'une pratique hors système et qu'ils n'ont de pertinence qu'en tant que nœud polysystémique : l'imperfectibilité serait uniquement système et non pas *non-système*. C'est ce que souligne Lotman lorsqu'il se réfère aux textes artistiques : l'auteur précise que « *la poétique de la combinaison de ce qui n'a pas été combiné est fondamentale pour certains courants d'avant-garde, par exemple le surréalisme*<sup>480</sup> ». Néanmoins, c'est en termes purement interprétatifs que se résout cette immixtion : définir les signes de l'imperfectibilité exclusivement du point de vue intertextuel ne permet pas d'explorer le cadre cosmique et complexe qu'ils sont susceptibles de nous faire découvrir. Source d'une genèse esthésique qui va à l'encontre des percepts de la *tekhnè* institutionnelle et scolaire, ils offrent néanmoins une voie d'accès aux artistes d'avant-garde dans la mesure où ils accèdent au champ de présence par la rupture de la constance. Descriptibles par leur facture, ces signes émergent, se déploient et disparaissent au sein du

---

<sup>479</sup> V. Metzger. *Youri Lotman et les éléments hors système*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Recherches sémiotiques. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3047> (consulté le 23/09/2010)

<sup>480</sup> Y. Lotman. *La structure du texte artistique*. Trad. Anne Fournier, Paris : Gallimard, 1973

champ expérientiel dans lequel le corps est médiateur du monde. Bien que l'imperfectibilité naisse d'un hyper-système, les scories qu'elle dénote s'opposent au système que celles-ci investissent, tout en participant à sa cohérence. Fondamentalement attachés au texte, ces signes en constituent toutefois l'ombre, comme s'ils participaient à la plénitude de la structure, en dévoilant ce qui est traditionnellement caché. Cette dissymétrie axiale entre la structure du signe sensible et celle du signe « parasite » peut être évoquée en termes de « *para-* ou *anti-structure* »<sup>481</sup>, qui trouve sa cohérence dans une sémiotique de l'accident, entendue au sens événementiel du terme. Les propriétés séminales visuelles/sonores/kinésiques constituent une force résiduelle déstructurante, générant le rejet de la bonne réception, tout en multipliant le niveau d'information-savoir. Cette déstructuration est néanmoins tributaire des compétences fractales de son organisation, c'est-à-dire qu'elle n'existe que dans le cadre d'une autonomie du système dont la forme anarchique creuse une voie d'accès vers une macro-sémiotique (à titre d'effet, au monde des pratiques). Ces signes parasitaires semblent donc être en corrélation avec *l'ajustement* à une *rupture* de la programmation : tactique soumise aux compétences requises de l'actant producteur et de la scène prédicative dans laquelle s'exercent la violence et la brièveté des forces d'attraction et de répulsion de l'événement. Du chaos naît l'ordre, de l'incohérence émerge la cohérence, dans la mesure où cette dichotomie repose toutefois sur un ordre préexistant. Les tensions générées par l'ajustement et la rupture programmatique marquent de leur sceau imperfectible, *via* la praxis du monde naturel, la structure textuelle, ou la scène pratique. Témoins d'une mise en phase du *kairos*, les signes de l'imperfectibilité sont coextensifs aux signes du texte (ou de quelconque plan d'immanence) mais ils en modifient le sens en proposant d'appréhender ce qui, par pure logique immanente, est invisible. Dans le cadre d'une sémiotique générale, l'imperfectibilité peut témoigner des relations de force inédites qui s'exercent au sein même de la structure, permettant de déployer ses valeurs véridictoires. À ce titre, elle souhaite déléguer au sujet interprétatif la responsabilité du pouvoir véridictoire, par son recours incessant au diagnostic du faux, du juste, du vrai ou de l'erreur, au sein du continuum programmatique conféré par les *habitus*, les percepts et lois institutionnelles/communautaires. Ces signes sont donc pris en charge par la sphère culturelle de diffusion/communication, qui leur accorde une viabilité et une validité dans la

---

<sup>481</sup> Nous évoquons le préfixe *para* dans son acception latine qui exprime l'acte de contrer, mais nous jugeons le préfixe *anti* plus à même de témoigner de l'étrangeté des relations entretenues entre ces signes. Sans vouloir d'ores et déjà catégoriser les signes de l'imperfectibilité comme « anti-structure », qui constituerait une entreprise imprudente, nous souhaitons introduire cet hapax afin de susciter des interrogations et de nous permettre d'ouvrir une perspective de recherche.

reconnaissance du correct ou du mauvais. Au sein de cette structure parallèle, se tissent des relations étranges (qui prônent l'imprévu) et qui n'ont de réelle cohérence qu'au sein d'une prise en charge épistémique, qui incombe au sujet interprétatif. Dans la mesure où « l'anti-structure » accède au champ de présence par le mode du *non-être*, elle interroge la nature même de la programmation, la contingence et la gestion du *kairos*. Elle nous confronte également au rôle du sujet au sein du jugement épistémique, aux tensions instaurées entre programmation/ajustement, déterminisme/aléa..., à la fonction du corps-médiateur, ainsi que plus généreusement, à son autonomie et à son lien avec la dimension plastique et iconique. En cela, elle mérite sans nul doute d'entrer dans le champ d'une recherche approfondie. L'ambition d'élargir la réflexion sur les signes de l'imperfectibilité au sein du large spectre du monde naturel (objets, pratiques, formes de vie...), constitue une entreprise complexe et risquée dans la mesure où le plan d'immanence semble par nature instable. Cette voie nous est néanmoins chère, d'une part parce qu'elle s'inscrit dans une suite logique en suivant un des sentiers tracés par la présente recherche ; d'autre part parce que nous sommes convaincus de l'efficacité d'un tel chantier.

## Références bibliographiques

**AASMAN S.**, le film de famille comme document historique, in *le film de famille usage privé, usage public*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1995

**ALLARD L.**, « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », in *Communication n. 68 : le cinéma amateur*, Paris : Seuil, 1999

**BADIR S.**, *La sémiotique aux prises avec les médias*, Semen,, 23, Paris : PUF, 2007

**BADIR S.**, *La production de la sémosis. Une mise au point théorique*. Nouveaux Actes Sémiotiques [ **en ligne** ]. Actes de colloques, 2006, Arts du faire : production et expertise. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3053>>

**BADIR S.**, *Sur la profondeur*. Nouveaux Actes Sémiotiques [ **en ligne** ]. Prépublications du séminaire, 2008 - 2009 : Sémiotique de l'espace. Espace et signification. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2991>

**BARTHES R.**, *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris: Seuil, 1982

**BARTHES R.**, *Mythologies*, Paris : Seuil, 2001

**BARTHES R.**, *La chambre Claire*, Paris : Seuil, Gallimard, 2004

**BARTHES R.**, : « Eléments de sémiologie » in *Communications*, Paris, Seuil, Collection Recherches sémiologiques, n°4

**BAUTIER R.**, *De la rhétorique à la communication*. Grenoble : PUG, 1994.

**BERTIN E.**, *Du regard physiologique au regard sémiotique : premières recherches autour de l'eye-tracking*. Nouveaux Actes Sémiotiques [ **en ligne** ]. Recherches sémiotiques. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3037>

**BERTRAND, D.** *Structure et sensibilité*. Nouveaux Actes Sémiotiques [ **en ligne** ]. NAS, 2009, N° 112. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2848>

**BERTRAND, D.**, « Sens, sensibilité et communication », in G. Vigner, éd., "Méthodes et méthodologies", *Le Français dans le Monde. Recherches et Applications*, Paris, Hachette-Edicef, 1995

**BEYAERT-GESLIN A.**, «Autenticidade e sinceridade na fotografia de reportagem». In *Galáxia*, n°19, São Paulo, 2010.

**BEYAERT-GESLIN A.**, *Introduction : une vérité provisoire*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Actes de colloques, 2005, La vérité des images. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1909>, (consulté le 17/08/2010)

**BEYAERT-GESLIN A.**, *L'image préoccupée*, Paris : Lavoisier, 2009

**BOLTANSKI L.**, *La souffrance à distance*, Paris : Gallimard, 2007.

**BORDRON J.-F., FONTANILLE J.**, *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*, Paris : Larousse, Collection Langages, n°137, 2000

**BOURDIEU P.**, *Ce Que Parler Veut Dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1995

**BOURDIEU P.**, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Seuil, 2001

**BOURDIEU P.**, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris : Seuil, 1994

**BOURDIEU P.**, *Sur la télévision*, Paris : Raison d'agir, 1996.

**BOUTAUD J.-J.**, *Sémiotique et communication : du signe et du sens*, Paris : L'Harmattan, Coll. Champs visuels, 1998.

**BOUTAUD J.-J.**, *Sémiotique ouverte : itinéraires sémiotiques en communication*, Paris : Lavoisier, 2007.

**BORDRON J.-F., FONTANILLE.**, *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*, Langages, 137, Larousse, Paris, 2000

**BORDRON J.-F.**, *Le statut sémiotique du monde naturel et la question de l'objet*. Nouveaux Actes Sémiotiques [ en ligne ]. Recherches sémiotiques. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1838>

**BORDRON J.-F.**, *Image et vérité*. Nouveaux Actes Sémiotiques [ en ligne ]. Actes de colloques, 2005, La vérité des images. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1931>

**BOYER H, LOCHARD G.**, « Notre écran au quotidien, une radiographie du télévisuel », Paris, Dunod, 1995

**BOYER H, LOCHARD G.**, *La communication médiatique*, Paris, Seuil, 1998

**BRETON P.**, *L'utopie de la Communication : Le mythe du « village planétaire »*, Paris : La découverte, 1997

**CASSETTI F., ODIN R.**, « De la paléo à la néo-télévision », *Communications*, n° 51, 1990.

**CHAMMING'S L.**, compte rendu de l'Atelier de recherche méthodologique de l'INA : « *Pour une description sémiotique des objets audiovisuels* ». [www.ina.fr](http://www.ina.fr) consulté le 12 Juin 2009.

**CHARAUDEAU P.**, « Une problématisation discursive de l'émotion : À propos des effets de pathémisation à la télévision ». In *Les émotions dans les interactions*, Lyon : PUL, 2000.

**CHARAUDEAU P.**, *Les médias et l'information : l'impossible transparence du discours*, Bruxelles : De Boeck, INA collections « Médias recherches », 2005.

**CHARAUDEAU P.**, *La Télévision. Les Débats culturels. « Apostrophes »*, Paris : Didier Érudition, coll. « Langages, discours et sociétés », 1992

**CHARRON J., DE BONVILLE J.**, « Le paradigme du journalisme de communication : essai de définition ». *Communication*, vol. 17, No 2. 1996

**CASSIRER E.**, « Espace mythique, espace esthétique et espace théoique », *Ecrits sur l'art*, Paris : Cerf, 1995

**COQUET J.-C.**, *La quête du sens : le langage en question*, Paris, PUF, Collection Formes sémiotiques, 1997

**COQUET J.-C.**, *Le discours et son sujet. Essai de grammaire modale*, T.1, Paris, Klincksieck, 1984

**COQUET J.-C.**, *Le discours et son sujet. Essai de grammaire modale*, T.2 Paris, Klincksieck, 1985

**COURTES J, GREIMAS A.J.**, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette : Paris, 1993

**COURTES J.**, *Analyse Sémiotique du Discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991



**COURTES J.**, *Du lisible au visible : initiation à la sémiotique du texte et de l'image*, Bruxelles, De Boeck Université, Collection Culture et communication, série Médias, 1995.

**COUZINET V.**, Les connaissances au regard des sciences de l'information et de la communication : sens et sujets dans l'inter-discipline : [www.lerass.iut-tlse.fr](http://www.lerass.iut-tlse.fr). Consulté le 05 mars 2008

**DELEUZE G.** « *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle* ». L'autre journal. Mai 1990. n°1.

**DELEUZE G.**, « À propos des nouveaux philosophes et d'un problème plus général ». Minuit. Mai 1997. Supplément au n°24.

**DELEUZE G.**, « *L'image-mouvement* », Paris : Minuit, 1983

**DELEUZE G.**, « *L'image-temps* », Paris : Minuit, 1983

**DIDEROT D.**, *Pensées philosophiques*, Arles : Actes Sud, 1998.

**ECO U.**, *Le Signe, histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles : Labor, 1988

**ECO U.**, *La Production des signes*, Barcelone : LGF, 1992

**ECO U.**, « *Lector in Fabula* », Paris, Grasset, 1985

**ECO U.**, 1985 : *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*,

**ECO U.**, *L'œuvre ouverte* », Paris : Seuil, 1965

**ECO U.**, *La Structure Absente*, Paris : Mercure de France, 1972

**EDELINE F, KLINKENBERG J.-M.**, « *Voir, percevoir, concevoir. Du sensoriel au catégoriel* », in *Ateliers de sémiotique visuelle*, dir. A. Hénault et A. Beyaert, Paris, PUF, 2004.

**ELIHU K., LAZARSELD P. F.**, *Personal Influence: The Part Played by People in the Flow of Mass Communications*. New York: Free Press, 1955.

**EMEDIATO W., CHABROL C.**, “A problemática da argumentação na língua : A teórica dos topoï e as representações”, In *Ensaio em análise de discurso*, NAD, FAL/UFMG

**ESCARPIT R.**, *Théorie générale de l'information et de la communication*. Paris : Hachette Université, 1976

**ESQUENAZI J-P.**, *La télévision et ses spectateurs*, Paris : L'Harmattan, 1995

- ESQUENAZI J-P.**, *Film perception et mémoire*, Paris ; L'Harmattan, 1994
- ESQUENAZI J-P.**, « L'effet film de famille », in *le film de famille : usage privé, usage public*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1995
- FLOCH J.-M.**, « Quelques concepts fondamentaux en sémiotique générale » in *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, 2002
- FLOCH J.-M.**, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux : Pierre Fanlac, 1986
- FONTANILLE J.**, « Affichages : de la sémiotique des objets à la sémiotique des situations ». Nouveaux Actes Sémiotiques [ **en ligne** ]. Actes de colloques, 2004, Affiches et affichage. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1487>>
- FONTANILLE J.**, *Soma & Sema, Figures du corps*, Paris : Maisonneuve & Larose 2007
- FONTANILLE J.**, *Pratiques Sémiotiques*, Paris : PUF, 2008
- FONTANILLE J.**, *Pratiques sémiotiques, immanence et pertinence, efficience et optimisation*, limoges : PUL, 2006.
- FONTANILLE J.**, *Sémiotique du discours*, Limoges : PULIM, 2000
- FONTANILLE J.**, *Sémiotique du visible, des mondes de lumière*. Paris, PUF, 1995
- FONTANILLE J.**, « Sémiotique et éthique, » Introduction au séminaire intersémiotique de Paris 2006-2007, Le sens éthique et les figures de l'éthos, article en ligne sur le site des nouveaux actes sémiotiques. <http://revues.unilim.fr/nas>
- FONTANILLE J., GREIMAS A.-J.**, *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991
- GAUTHIER A.**, 1993 : *L'impact de l'image*, Paris, L'Harmattan, Collection Nouvelles études anthropologiques
- GAUTHIER G.**, *Initiation à la sémiologie de l'image*, Paris : Les cahiers de l'audiovisuel, 1979
- GENETTE G.**, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1979
- GENETTE G.**, 1982 : *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982
- GOODMAN N.**, *Langages de l'art*, Paris : Hachette, 1990

**GOODMAN N.**, *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, Paris : Hachette, 1990

**GREIMAS A. J.**, *Du Sens II : essais sémiotique*, Seuil 1983

**GREIMAS A. J.**, *De l'imperfection*, Périgueux : Pierre Fanlac, 1987

**GREIMAS A. J.**, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris : Seuil, 1976

**Groupe EIDOS**, *L'image réfléchie : sémiotique et marketing*, Paris, l'Harmattan, 1998

**GROUPE  $\mu$** , *Traité du signe visuel*, Paris : Seuil, 1992

**HEGEL G. W. F.**, *La Raison dans l'histoire*, Paris : 10/18, 1965

**HANOT M.** *Télévision, réalité ou réalisme ? Introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels*. Bruxelles : De Beock, 2002

**HENAULT A.**, *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, 2002

**HENAULT A., BEYAERT A.**, *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF, Collection Formes sémiotiques, 2004

**HJELMSLEV L.**, *Le langage*, Paris : Les Editions de Minuit, 1969.

**HJELMSLEV L.**, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris : Minuit, 1971.

**JAKOBSON R.**, *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit, 1963.

**JEANNERET Y.**, *Y a-t-il vraiment des technologies de l'information ?* Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2000.

**JOLY M.**, *L'image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*, Paris : Nathan, Collection Fac. Image, 1994.

**JOLY, M.**, *Introduction à l'analyse d'image*, Paris : Armand Colin, 2009. Deuxième édition.

**JOST F.**, « *Introduction à l'analyse de la télévision* », Paris, Ellipses, 1999

**JOST F.**, *L'œil-caméra, Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Paris : 1989, 2ème édition.

**JOST F.**, *Un monde à notre image, énonciation, cinéma, télévision*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1992

**JOST F., LEBLANC G.,** *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris : INA-Anthropos, 1994

**JOST F.,** *La télévision française au jour le jour*, Paris : Armand Colin

**JULLIER L.,** *Les sons au cinéma et à la télévision*, Paris : Armand Colin, 1995

**JULLIER L.,** *Les sons au cinéma et à la télévision, précis d'analyse de la bande-son*, Paris : Armand Colin, 1995, p. 49

**KATZ E., LAZARSELD P.,** *Influence personnelle*, Paris : Armand Colin, 2008

**KLINKENBERG, J.-M.,** *Précis de sémiotique générale*, De Boeck, Bruxelles, 1986

**KRISTEVA J.,** *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Collection Tel Quel, 1969

**LAMBERT F.,** « Les indices du direct : vérité, authenticité et simultanéité à la télévision », in *Télévision, la vérité à construire*, Paris : Ed. L'Harmattan, Collection Champs visuels, 1995

**LAMIZET B.,** *Histoire des medias audiovisuels*, Paris : Ellipse, 1999

**LANDOWSKI E.,** *La société réfléchi: essai de socio-sémiotique*, Paris : Seuil, 1989

**LANDOWSKI, E.,** *Passions sans nom*, PUF, Paris, 2004

**LASSWELL H.,** *Propaganda Technique in the World War*, New York: Knopf, 1927.

**LARUE-LANGLOIS J.,** *Manuel du journalisme radio-télé*, Montréal : Saint-Martin, 1971

**LEBLANC G.,** « Le petit autre », in « Communications, le cinéma en amateur », Paris : Seuil, 1999.

**LEBLANC G.,** *Treize heures/vingt heures : le monde en suspens*, Marburg : Hitzeroth, 1987.

**LEVIS-STRAUSS C.,** *Race et histoire*, Paris : Gallimard, 1987

**LEVIS-STRAUSS C.,** *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962

**LEWIN K.,** *A Dynamic Theory of Personality*. New York: Mc Graw-Hill, 1935

**LEWIN K.,** *Principles of Topological Psychology*. New York: Mc Graw-Hill, 1936

- LOCHARD G.**, *Apprendre avec l'information télévisée*, Paris : Retz-CLEMI, 1989
- LOCHARD G., SOULAGES J.-C.**, *La communication télévisuelle*, Paris : Colin 1998.
- LOCHARD G., SOULAGES J.-C.**, « La communication télévisuelle », Paris : Armand Colin, 1998
- LOTMAN Y.**, *La sémiotique*, trad. Franç. A. Ledenko, Limoges : PULIM, 1999
- KATZ E.**, *La Télévision cérémonielle*, Paris : PUF, coll. « La politique éclatée », 1996
- MAINGUENEAU D.**, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil mémo, Paris, 199
- MAINGUENEAU D.**, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987
- MATTELARD A., MATTELARD M.**, *Histoire des théories de la communication*. Paris: La découverte, 2004.
- MCCOMBS M.E, SHAW D.L.**, *The Agenda-Setting Function of Mass Media: Public Opinion Quarterly* : [en ligne ]  
[http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/mccombs01.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/mccombs01.pdf), consulté le 12 février 2008.
- METZ C.**, «Au-delà de l'analogie, l'image», in *Communications*, 15, Seuil, Paris, 1970,
- METZ C.**, *Essais sémiotiques*, Paris : Klincksieck, 1977
- METZ C.**, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, Collection Langue et langage, 1971
- MEYRIAT J.**, « Information vs communication ». In : *L'espace social de la communication : concepts et théories*, A.-M. Laulan, dir. Paris : Retz-CNRS, 1985,
- MIEGE B.**, *La pensée communicationnelle*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2005
- MITROPOULOU E.**, « Sémiotique et Communication en nouvelles technologies », *Semen* [En ligne], 23 | 2007, mis en ligne le 22 août 2007. Disponible sur : <http://semen.revues.org/5141>
- MOLES A.**, *L'image : communication fonctionnelle*, Paris, Casterman, Collection Synthèses contemporaines, 1980
- MOTTET J.**, « Le reportage : des images en situation », in *Le J.T, Mise en scène de l'actualité à la télévision*, Paris : La documentation française, INA, 1986

**MÜNCH B.**, « Les constructions référentielles dans les actualités télévisées », Paris, Peter Lang, 1992

**ODIN R.**, « La question de l'amateur », in « Communications, le cinéma en amateur », Paris : Seuil, 1999.

**ODIN R.**, « le film de famille dans l'institution familiale », in *le film de famille, usage privé, usage public*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1995

**ODIN R.**, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », Iris, n°1, Paris, B. Grasset, Collection Figures, 1983

**PARRET H.**, *Les passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles : Pierre Mardaga

**PEIRCE CH. S.**, *Ecrits sur le signe*, Paris : Seuil, 1978

**PETITJEAN André.** Les faits divers : polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle. In: *Langue française*. Vol. 74 N°1. La typologie des discours. [en ligne] : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr\\_0023-8368\\_1987\\_num\\_74\\_1\\_6436](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1987_num_74_1_6436). Consulté le 02 septembre 2009.

**RENOUE M.**, *Des tensions dans l'énonciation visuelle*, In « Dynamiques visuelles », NAS, Limoges : PULIM, 2001

**RASTIER F.**, « Communication ou Transmission ? » In. Césure, 1995, n° 8

**RICOEUR P.**, *Soi même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990

**SIAPEGA J.**, « Seul compte le décompte : la télévision et le décompte temporel », In « Télévision : questions de formes », Acte do colloque d'Aix-en-Provence du 18-19 mai 2000, Paris, L'Harmattan, 2001

**SHAÏRI H.-R.**, *Approche sémiotique du regard dans la photographie orientale. Deux empreintes iraniennes*, In « Dynamiques visuelles », NAS, Limoges : PULIM, 2001

**SARTRE J.-P.**, *L'imaginaire*, Paris : Gallimard, 1986

**SOULAGES J.-C.**, « Le formatage du regard », in *Télévision : Questions de Formes*, Paris : L'Harmattan, 2003

**SOULAGES J.-C.**, *Les Mises en scènes visuelles de l'information*, Nathan/ INA : Paris, 1999

**SONESSON G.**, « Comment le sens vient aux images : un autre discours sur la méthode » in *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Québec, Les Nouveaux Cahiers du CÉLAT/Les éditions du Septentrion, 1992

**TETU J.-F.**, « *L'émotion dans mes médias : dispositifs, formes et figures* », in *Mots. Emotion dans les médias*, n°75, juillet 2004

**TETU J.-F.**, « Les origines des sciences de l'information et de la communication : regards croisés », *Communication*, 2002, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Septentrion,

**VAILLANT P.**, *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris, H. Champion, Collection de grammaire et de linguistique, n°8, 1999

**ZILBERBERG C.**, *précis de grammaire tensive*, Tangence n°70 , 2002

**ZILBERBERG C.**, *Eléments de grammaire tensive*, NAS hors série, Limoges : PULIM , 2006


**ZILBERBERG C.**, *Contribution à la sémiotique de l'espace*. Nouveaux Actes Sémiotiques [ **en ligne** ]. Prépublications du séminaire, 2008 - 2009 : Sémiotique de l'espace. Espace et signification. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2696>

**ZIMMERMANN P. R.**, « Cinéma amateur et démocratie », in *Communication n. 68 : le cinéma amateur*, Paris : Seuil, 1999

# Versions originales des traductions


## Chaîne RTP

### Séquence relative à la page n° 143

Image 24	Transcription
	<p>- <i>présentateur</i> : - O sismo registou uma magnitude invulgar, quase a magnitude máxima da escala aberta de Richter, como é que são provocados sismos desta dimensão, é a pergunta com que inicio a conversa com o professor António Ribeiro, geólogo da universidade de Lisboa, muito boa noite... que está no telejornal...</p> <p>- <i>Expert</i> : Boa noite</p> <p><i>Présentateur</i> : Senhor professor, como é que se obtém sismos desta dimensão, oito vírgula nove na escala de Richter</p> <p><i>Expert</i> : O que se passa é que este é um... é um sismo numa zona de subducção onde a casca mais externa da terra, a litosfera, oceânica mais densa se mete por baixo da litosfera continental, mais quente e menos densa, e portanto...</p> <p>- <i>présentateur</i> É o confronto de duas grandes tectónicas não é, naquela zona</p> <p>- <i>Expert</i> : Há uma convergência entre duas grandes placas tectónicas, e nestas zonas de convergência os sismos podem ir até profundidades da ordem dos seiscentos quilómetros portanto, a área de ruptura, a área disponível para a ruptura é muita elevada</p>
RTP – 26/12/04 - 16 :10	



## Séquence relative à la page n° 211

Image 59	Transcription
	<p>« Au téléphone de Macao »</p> <p>« Rodolphe Ascenso</p> <p>Journaliste Radio Macao »</p> <p>As praias do sul da Tailândia são as zonas turísticas por excelência a residir em Macau e são precisamente dessa comunidade os portugueses desaparecidos o Ministério dos Negócios Estrangeiros confirma o desaparecimento de três cidadãos nacionais, entre eles uma bebe de oito meses.</p>
RTP – 26/12/04 – 01 :15	




## Séquence relative à la page n° 214

RTP – 26/12/04 – 00 :05 (traduction)
<p>Boa noite os números são catastróficos, há já mais de onze mil mortos confirmados no mais grave terremoto dos últimos 40 anos, o balanço final devera ser ainda pior porque ainda há milhares de desaparecidos incluindo pelo menos três portugueses trata-se de dois homens e de uma bebe de oito meses que foi arrancada dos braços da mãe pelo uma onda gigante que atingiu a zona costeira dos diversos países da região, eram turistas que estavam de férias na Tailândia na zona de Phuket. Há ainda a situação de uma família de quatro pessoas cujo o paradeiro se desconhece mas oficialmente o Ministério dos Negócios Estrangeiros não os aponta como desaparecidos</p>

## Séquence relative à la page n° 215

Image 62	Image 63
	
Os números oficiais indicam três portugueses desaparecidos	Mais de vinte e três mil mortos, cinco portugueses desaparecidos
RTP - 26/12/04 - 01 :11	RTP - 27/12/04 - 00 :14


## Séquence relative à la page n° 241

Image 82	Image 83
	
Image 84	
	
Transcription	
<p>Boa noite os números são catastróficos, há já mais de onze mil mortos confirmados no mais grave terremoto dos últimos 40 anos, o balanço final devera ser ainda pior porque ainda há milhares de desaparecidos incluindo pelo menos três portugueses trata-se de dois homens e de uma bebe de oito meses que foi arrancada dos braços da mãe pelo uma onda gigante que atingiu a zona costeira dos diversos países da região, eram turistas que estavam de férias na Tailândia na zona de Phuket. Há ainda a situação de uma família de quatro pessoas cujo o paradeiro se desconhece mas oficialmente o Ministério dos Negócios Estrangeiros não os aponta como desaparecidos. Registaram-se duas vagas de destruição no sudeste da Ásia, a primeira provocada pelo sismo de uma forte magnitude que provocou o colapso de alguns edifícios e estruturas, uma segunda vaga de destruição provocada depois pelo maremoto com ondas que chegaram aos dez metros de altura e que destruíram várias heu.. várias e vastas áreas costeiras exactamente no local onde se encontra umas instâncias turísticas, portanto da Tailândia como das Maldivas e do Sri Lanka.</p> <p>O sismo de magnitude oito vírgula nove quase a magnitude máxima teve o epicentro no subsolo marítimo ao largo da costa ocidental da ilha indonésia de Sumatra. O abalo originou uma onda gigante conhecida por tsunami. Uma vaga com dez metros de altura que avançou em círculo por todo o golfo de Bengala no oceano Índico, uma onda tão forte que devastou as zonas costeiras a centenas de quilómetros e que chegou mesmo a ser sentida na costa de África. Esta onda gigante avançou por o oceano a uma velocidade espantosa de nove centos quilómetros por hora. Nos últimos minutos recebemos de resto o relato que há dezasseis mortos na Somália, um país da costa africana, o que ilustra ainda com maior dramatismo esta catástrofe natural de grandes dimensões.</p>	
RTP 26/12/04 – 01 :50	

# Versions originales des traductions

## Chaîne CNN

Séquence relative à la page n° 146, 248

Image 26 et 85	
	<p><u>Journaliste</u> (Jim Rayan - WNYW): Did you see what happened, sir? Did you see what happened? What happened?</p> <p><u>Témoin</u> : I was in the PATH train, and there was a huge explosion sound; everyone came out. A large section of the building had blown out around the 80th floor.</p> <p><u>Journaliste</u>: Was it hit by something, or was it something inside.</p> <p><u>Témoin</u> : It was inside.</p> <p><u>Journaliste</u> : It was inside.</p> <p><u>Témoin</u> : It looked like everything was coming out. All the windows and the papers.</p> <p><u>Journaliste</u> : What is on the sidewalk?</p> <p><u>Témoin</u> : I didn't see anything. I just ran, and everyone on the passenger train just ran. I don't know if anyone was hurt, but I assume they were because the windows were all blown out.</p> <p><u>Journaliste</u> : Thank you.</p>
CNN part1 – 04 :51	

## Séquence relative à la page n° 166, 250

### CNN part2 - 02:30

[...]

PRESENTATEUR: We are going to join another one of our New York affiliates, WABC for their live coverage.

JOURNALISTE: ... plane overhead, and then all of a sudden -- I thought it sounded kind of loud, and then I looked up and all of a sudden it smashed right dead into the center of the World Trade Center. A big flash of flame, fire coming out from all over, then all the bricks -- it's a huge hole right now. It almost Looks like the plane probably went through. I'm not sure.

PRESENTATEUR: Winston (ph), can you see -- are you on the north side there where the plane made contact?

JOURNALISTE: Yes, I am.

PRESENTATEUR: Now, when you say a huge hole, one of our earliest witnesses, Libby Clark (ph), said not much of the plane came down off the building, much of it went...

JOURNALISTE: No, it went totally into the building.

PRESENTATEUR: It's in the building, from what you can see?

JOURNALISTE: Right, yes.

PRESENTATEUR: Now, can you see if there is a lot of debris downstairs, Winston?

JOURNALISTE: No, because it looks like it's inverted. With the impact everything went inside the building.

PRESENTATEUR: Inside?

JOURNALISTE: The only thing that came out was a little bit of the outside awning. But I'd say the huge -- the hole is -- let me just get a better look right now.

PRESENTATEUR: OK, go ahead.

JOURNALISTE: I'd say the whole takes about -- It looks like six, seven floors were taken out. And there's more explosions right now -- hold on -- people are running, hold on.

PRESENTATEUR: We should hold on just a moment. We've got an explosion inside...

JOURNALISTE: The building's exploding right now. You've got people running up the street. Hold on, I'll tell you what's going on.

PRESENTATEUR: OK, just put Winston on pause there for just a moment...

JOURNALISTE: OK, the whole building exploded some more, the whole top part. The building's still intact, people are running up the street. Am I still connected?

PRESENTATEUR: Winston, this would support probably what Libby and you both said that perhaps the fuselage was in the building, that would cause a second explosion such as that.

JOURNALISTE: Well, that's what just happened then.

PRESENTATEUR: That would -- certainly...

JOURNALISTE: People are running up.

PRESENTATEUR: We are getting word that perhaps...

JOURNALISTE: OK, hold on, there some people here -- everybody's panicing.

PRESENTATEUR: All right, Winston -- you know, let me put Winston on hold for just a moment.

JOURNALISTE: OK. How much longer are we staying on? I'm inside of a diner right now.

PRESENTATEUR: Well, Winston, you know what, if you could give us a call back. I just don't panic here on the air. Let's just take some of our pictures from News Chopper 7. Now, one of our producers said perhaps a second plane was involved, and let's not even speculate to the point, but at least put it out there that perhaps that may have happened. The second explosion would certainly back the theory from a couple of eyewitness that the plane fuselage perhaps stayed in those upper buildings. Now if you look at second building, there are two -- both twin towers now are on fire. Now, this was not the case, am I correct, a couple of moment ago. This is the second twin tower now on fire. And we're going to check on the second flight, if perhaps that had happened.

[...]

## Séquence relative à la page n° 246

00 :01 :20

[...]

CELLINI: Yes, Sean, you are on the air right now. Go ahead. What you can tell us?

MURTAGH: I just witnessed a plane that appeared to be cruising at slightly lower-than-normal altitude over New York City, and it appears to have crashed into -- I don't know which tower it is -- but it hit directly in the middle of one of the World Trade Center towers.

LIN: Sean, what kind of plane was it? Was it a small plane, a jet?

MURTAGH: It was a jet. It looked like a two-engine jet, maybe a 737.

LIN: You are talking about a large passenger commercial jet.

MURTAGH: A large passenger commercial jet.

LIN: Where were you when you saw this?

MURTAGH: I am on the 21st floor of 5 Penn Plaza.

LIN: Did it appear that the plane was having any difficulty flying?

MURTAGH: Yes, it did. It was teetering back and forth, wingtip to wingtip, and it looks like it crashed into, probably, 20 stories from the top of the World Trade Center, maybe the 80th to 85th floor. There is smoke billowing out of the World Trade Center.

LIN: Sean, what happened next? Does it appear to you that the plane is still inside the World Trade Center?

MURTAGH: From my angle -- I'm viewing south towards the Statue of Liberty and the World Trade Center. It looks like it has embedded in the building. I can't see, from my vantage point whether it has come out the other side.

CELLINI: Sean, what about on the ground or any debris that has hit down there?

MURTAGH: My vantage point is too far from the World Trade Center to make any determination of that.

LIN: Did you see any smoke, any flames coming out of engines of that plane?

MURTAGH: No, I did not. The plane just was coming in low, and the wingtips tilted back and forth, and it flattened out. It looks like it hit at a slight angle into the World Trade Center. I can see flames coming out of the side of the building, and smoke continues to billow.

CELLINI: Generally, is that a trafficked area in New York for aircraft?

MURTAGH: It is not a normal flight pattern. I'm a frequent traveler between Atlanta and New York for business, and it is not a normal flight pattern to come directly over Manhattan. Usually, they come up either over the Hudson River, heading north, and pass alongside, beyond Manhattan, or if they are taking off from LaGuardia, they usually take off over Shea Stadium and gain altitude around the island of Manhattan. It is rare you have a jet crossing directly over the island of Manhattan.

LIN: For our viewers who are just tuning in right now, you are looking at live picture of the World Trade Center tower, where, according to eyewitness Sean Murtagh -- he is the vice president of finance and eyewitness to what he describes as a twin-engine plane -- or possibly a 737 passenger jet -- flying into the World Trade Center. It appears to be still embedded inside the building.

Sean, are you in a position to hear whether any sirens are going, any ambulances, any response to this yet

[...]

## Séquence relative à la page n° 248

00 :06 :00

[...]

CELLINI: Again, you are looking at pictures now. We understand from a CNN vice president, Sean Murtagh, who was an eyewitness to this, that a commercial jet has crashed into one of the towers of the World Trade Center. You can see the smoke billowing out. There are flames billowing out there, a commercial jet crashing into one of these towers. At this point, we do not have official injury updates to bring you. We are only now beginning to put together the pieces of this horrible incident.

LIN: Just a few second ago, we were tuning into one of our affiliates in New York, WNYW.

We want to go to an eyewitness on the telephone right now.

Jeanne, what can you tell us what you saw?

JEANNE: I can tell you that I was watching TV, and there was this sonic boom, and the TV went out. And I thought maybe the Concorde was back in service, because I've heard about that sonic boom. And I went to the window -- I live in Battery Park City, right next to the twin towers -- and I looked up, and the side of the World Trade Center exploded. At that point, debris started falling. I couldn't believe what I was watching.

LIN: Can you hear anything from your position now, ambulances, sirens?

JEANNE: Absolutely. Positively. There are crowds of people downstairs in Battery Park City. Everybody's come out from the buildings. This is the financial area in Manhattan. There are a lot of fire engines; I can see them from my window.

LIN: Jeanne -- I don't know if you can tell which tower it is that is on fire, or the kinds of services that are inside that tower.

JEANNE : I can't tell what is inside. It's the northern tower versus the southern tower, and it seems to be all sides of the building, from what I can tell. The west side, the south side, and it looks like smoke's coming from the east side as well.

CELLINI: Jeanne, can you see any of the debris currently on the ground area?

JEANNE: Absolutely. It's continuing to flutter down like leaflets, and at first there was tons of debris, and it continues to fall out. And it looks like these uppermost floors are definitely on fire.

CELLINI: Can you see any actual people in that area who may have been may have been hit by any of this debris or were not able to get out of way? Can you see any crowds that are maybe too close to where they should be? Anything like that?

JEANNE: No, I don't think so. It's not a highly trafficked area at the base of the World Trade Center. So that is one fortunate thing.

LIN: Jeanne, we are continuing to look at pictures of this devastating scene, according to Sean Murtagh, vice president of finance, who witnessed what he described as a twin-engine plane, possibly a 737. e was almost absolutely sure it was a large passenger jet that went into that.

Jeanne, you are saying you didn't see anything initially. You didn't see a plane approach the building?

JEANNE: I had no idea it was a plane. I just saw the entire top part of the World Trade Center explode. So I turned on the TV when I heard they said it was a plane. It was really strange.

LIN: Were you living in New York during the World Trade Center bombing?

JEANNE: No, I wasn't.

LIN: Fortunately so. When you say a sonic boom, did you feel anything? Were things shaking in your apartment?

JEANNE: Yes, you could feel it. It was a gigantic sonic boom. The TV went off for a second and went back on. And the windows -- you felt the vibrations on the windows.

CELLINI: You were saying it's not a highly trafficked area usually. You can guesstimate how many people may be in an area like that at this hour of the morning?

JEANNE: It would be hard to say [...]

## Séquence relative à la page n° 255

00 :07 :05 de cnn/part2

PRESENTATEUR: Dr. J, we're going to take a look at videotape just moment ago of the second plane hitting the World Trade Center.

That is spectacular pictures. I don't know if you could see the plane, and that too was a passenger plane, if perhaps some type of navigating system or some type of electronics would have put two planes into the World Trade Center within it looks like about 18 minutes of each other.

You want to go -- we have another copy. There is the second plane. Another passenger plane hitting the World Trade Center. These pictures are frightening indeed. These are just minutes between each other. So naturally, you will guess, and you will speculate, and perhaps ask the question: If some type of navigating equipment is awry, the two commuter planes would run into the World Trade Center's at the same time. Our director ... you are speaking in my ear at this point. You are looking at live pictures right now of the World Trade Centers.

Again, we now have two passenger planes within 18 minutes of each other smashing into the World Trade Center. Dr. J., are you still with us on the phone?

ATLASBERG: I'm still with you, Steve.

PRESENTATEUR: Dr. J, this is just frightening pictures indeed. And I would assume, or you would think that...

LEON HARRIS, Journaliste CNN: You have been listening to some of the coverage provided by affiliate WABC out of New York City.

Let's go now and check our other affiliate WNBC to get the latest -- I'm sorry, WNYW, WNYW, live coverage here of this amazing picture we're getting from lower Manhattan, two planes, one hitting each of the twin towers, at the World Trade Center.

PRESENTATEUR: ... very difficult too. They come by and they say, what happened, what happened? And you just got to say, something hit the building and then something hit both buildings.

# Table des schémas

<i>Schéma n°1: Carré sémiotique de la véridiction.....</i>	<i>53</i>
<i>Schéma n°2: Processus de communication médiatique.....</i>	<i>66</i>
<i>Schéma n°3: Modèle triadique de l'iconicité.....</i>	<i>93</i>
<i>Schéma n°3: Modèle triadique de l'iconicité, application 1.....</i>	<i>95</i>
<i>Schéma n° 4 : Partition du monde des sons par Laurent Jullier.....</i>	<i>128</i>
<i>Schéma n°6 : Modalités focales du récit médiatique.....</i>	<i>181</i>
<i>Schéma n°7 : carré sémiotique de la vitalité/mortalité.....</i>	<i>225</i>
<i>Schéma n°8: isotopie de la vulnérabilité.....</i>	<i>292</i>
<i>Schéma n° 9 : Carré sémiotique du corps et de son enveloppe.....</i>	<i>301</i>
<i>Schéma n° 10 : le corps et l'être d'un point de vue sémantique.....</i>	<i>302</i>
<i>Schéma n° 11 : de l'exposition à la surexposition des corps.....</i>	<i>308</i>
<i>Schéma n°13 : le message visuel selon le groupe <math>\mu</math>.....</i>	<i>345</i>
<i>Schéma n°14 : proportion du nombre d'or.....</i>	<i>348</i>
<i>Schéma n°15 : proportion du Rectangle d'or.....</i>	<i>349</i>
<i>Schéma n°16 : spirale d'or.....</i>	<i>350</i>
<i>Schéma n°17 : Modèle triadique de l'iconicité, application 2.....</i>	<i>370</i>
<i>Schéma n°18 : Mécanismes sémantiques de la pratique d'amateurs.....</i>	<i>376</i>
<i>Schéma n°19 : Illusion référentielle créée par la pratique d'amateurs.....</i>	<i>388</i>
<i>Schéma n° 20 : Carrée sémiotique des postures actantielles selon le « pouvoir ».....</i>	<i>402</i>
<i>Schéma n°21: Récapitulatif des valeurs véridictoires des images amateurs.....</i>	<i>415</i>
<i>Schéma n° 22 : correspondance performative du faire amateur et professionnel.....</i>	<i>420</i>
<i>Schéma n°23 : L'information d'urgence du point de vue de ses constituants.....</i>	<i>435</i>



## Table des schémas tensifs

<i>Schéma tensif n°2 : tensions identitaires et visée ethnocentrique</i> .....	217
<i>Schéma tensif n°1 : tensions identitaires</i> .....	217
<i>Schéma tensif n°3 : présence de l'objet événementiel</i> .....	244
<i>Schéma tensif n°4 : effets de proxémie</i> .....	267
<i>Schéma tensif n°5 : de la mesure</i> .....	270
<i>Schéma tensif n°6 : figures de l'action</i> .....	277
<i>Schéma tensif n°7 : passions dysphoriques</i> .....	281
<i>Schéma tensif n°8 : hyperbole paradisiaque</i> .....	285
<i>Schéma tensif n°9 : survenir de la vague</i> .....	298
<i>Schéma tensif n°10 : la réification</i> .....	310
<i>Schéma tensif n°11 : la déification</i> .....	320
<i>Schéma tensif n°12 : amateur/professionnel du point de vue du savoir</i> .....	328
<i>Schéma tensif n°13 : amateur/professionnel du point de vue du faire</i> .....	329
<i>Schéma tensif n°14 : les valeurs du récit «amateur»</i> .....	406
<i>Schéma tensif n°15 : accélération pathémique du point de vue des figures des émotions</i> .....	429
<i>Schéma tensif n°16 : accélération pathémique du point de vue des effets de proxémie</i> .....	431
<i>Schéma tensif n°17 : l'information d'urgence du point de vue du paradigme du danger</i> .....	439

## Table des tableaux

<i>Tableau n°1 : récapitulatif des constituants du corpus</i> .....	19
<i>Tableau n°2 : un modèle des séquences du reportage</i> .....	161
<i>Tableau n°3 : les catégories sémantiques de la vitalité/mortalité</i> .....	279
<i>Tableau n°4 : les principales catégories de signes télévisuels</i> .....	353
<i>Tableau n°5 : catégories sémantiques des postures actantielles</i> .....	402

# Index des auteurs

- AASMAN Susan, 375, 378  
 ALLARD Laurence, 339, 378  
 ARISTOTE, 78, 188, 190, 194, 204, 209, 273  
 BADIR Sémir, 36, 101, 283  
 BARTHES Roland, 40, 42, 79, 96, 100, 106, 107, 205, 306, 342  
 BAUTIER Roger, 22  
 BERTIN Erik, 351  
 BEYAERT-GESLIN Anne, 354, 368, 384, 399, 412, 414, 428  
 BOLTANSKI Luc, 429, 440  
 BORDRON Jean-François, 53, 87, 98  
 BOURDIEU Pierre, 27, 40, 42, 43, 44, 51, 59, 337, 440  
 BOYER Henri, 162, 165  
 BRETON Philippe, 32, 34  
 CHARAUDEAU Patrick, 38, 47, 50, 57, 59, 60, 61, 62, 69, 112, 119, 120, 126, 127, 163, 169, 172, 178, 186, 193, 199, 202, 429  
 DELEUZE Gilles, 24, 111, 121, 185, 199, 207  
 ECO Umberto, 78, 80, 82, 83, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 97, 145, 160, 208, 227, 342  
 ESCARPIT Robert, 181  
 ESQUENAZI Jean-Pierre, 377, 378, 410, 414  
 FLOCH Jean-Marie, 344  
 FONTANILLE Jacques, 3, 39, 102, 187, 188, 190, 192, 193, 194, 197, 198, 202, 372, 384, 385, 386, 388, 395, 433  
 GAUTHIER Guy, 105, 107  
 GENETTE Gérard, 131, 140  
 GOODMAN Nelson, 79, 80, 82, 88, 89, 105, 342  
 GREIMAS Algirdas Julien, 38, 67, 68, 78, 86, 102, 103, 113, 120, 137, 160, 187, 192, 194, 195, 343  
 GROUPE  $\mu$ , 67, 89, 91, 97, 99, 100, 101, 108, 342, 344, 345, 346  
 HABERMAS Jürgen, 48  
 HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 188, 191, 449  
 HJELMSLEV Louis, 38, 40, 67, 84  
 JAKOBSON Roman, 37, 69, 76, 192  
 JEANNEREY Yves, 36  
 JOLY Martine, 348  
 JOST François, 57, 117, 131, 152, 154, 207, 227, 317, 342, 363  
 JULLIER Laurent, 114, 128, 450  
 KANT Emmanuel, 188  
 KATZ Elihu, 29, 30, 149  
 KLINKENBERG Jean-Marie, 101  
 KRISTEVA Julia, 40  
 LAMBERT Frédéric, 415  
 LAMIZET Bernard, 56  
 LAZARSELD Paul, 27, 28, 29, 149, 150  
 LEBLANC Gerard, 327  
 LEWIN Kurt, 28  
 LOCHARD Guy, 73, 136, 137, 138, 153, 156, 162, 165, 183, 446  
 LOTMAN Youri, 437, 442  
 MATTELARD Armand, 22, 30  
 METZ Christian, 83, 108, 109, 110, 131, 342  
 MEYER Michel, 194, 209  
 MEYRIAT Jean, 55, 56, 169  
 MIEGE Bernard, 25, 57  
 MOLES Abraham, 75  
 MORRIS Charle W., 44, 75, 80  
 MOTTET Jean, 419  
 ODIN Roger, 162, 333, 335, 336, 342, 372, 375, 377, 378, 393, 399  
 PARRET Herman, 101, 187, 191, 452  
 PEIRCE Charles-Sanders, 77, 78, 91  
 RASTIER François, 56, 283  
 SARTRE Jean-Paul, 74  
 SAUSSURE Ferdinand (de), 37  
 SONESSON Göran, 75, 85  
 SOULAGES Jean-Claude, 3, 62, 73, 108, 109, 110, 113, 129, 136, 137, 153, 156, 160, 162, 170, 171, 174, 175, 179, 182, 183, 186, 355, 414  
 SOULEZ Guillaume, 154  
 TETU Jean-François, 39, 201, 206  
 VERON Eliseo, 83  
 WOLTON Dominique, 186  
 ZILBERBERG Claude, 187, 188, 190, 192, 197, 204, 311, 312  
 ZIMMERMANN Patricia, 339

# Index des mots-clés

## A

Accident, 156, 202, 204, 222, 229, 230, 251, 370, 393, 397, 418, 442  
Accommodation, 381, 389, 391, 392, 397, 398, 399, 420  
Ajustement, 22, 33, 205, 363, 398, 441  
Alerte, 125, 158, 220, 236, 237, 242, 259, 322, 436, 438, 440  
Angoisse, 194, 197, 208, 397, 405, 439  
Anonymat, 392  
Anthropomorphisme, 355, 386, 393, 411  
Antisystème, 253, 334, 443  
Artefacts, 357, 360, 368, 396, 397, 428  
Assistance, 262, 278, 279  
Authenticité, 51, 53, 61, 73, 81, 117, 119, 127, 130, 134, 141, 148, 152, 154, 162, 164, 167, 170, 177, 181, 206, 210, 332, 335, 345, 354, 369, 371, 377, 385, 410, 412, 414, 431, 441

## C

Catalyse, 320, 429, 437  
Cinétique (image), 67, 96, 108, 111, 347, 351  
Cœnesthésie, 381, 385, 398, 428  
Conduction, 393, 397  
Conduite, 396  
Constance, 73, 128, 238, 271, 321, 324, 335, 339, 346, 355, 385, 414, 416, 441  
Contrat, 53, 62, 73, 87, 104, 109, 113, 116, 132, 133, 135, 137, 145, 161, 163, 169, 171, 182, 186, 204, 227, 232, 316, 332, 335, 337, 341, 352, 363, 436  
Convention, 42, 46, 53, 82, 84, 90, 92, 93, 95, 96, 188, 329, 348  
Corps, 98, 101, 107, 127, 136, 138, 142, 190, 198, 206, 222, 257, 264, 265, 268, 270, 274, 281, 295, 298, 307, 309, 310, 319, 321, 324, 327, 329, 355, 363, 364, 369, 373, 380, 384, 386, 388, 391, 392, 396, 403, 406, 408, 409, 411, 416, 419, 422, 425, 426, 430  
Corps-pivot, 389, 393

## D

Danger, 203, 223, 233, 238, 242, 244, 249, 256, 257, 259, 262, 263, 393, 397, 400, 402, 408, 409, 416, 419, 426, 438, 440  
Décadrement, 355, 356, 388, 390, 411  
Déification, 313, 321, 391, 464  
Désolation, 225, 264, 272, 287, 290, 295, 311  
Digit, 82, 83, 90  
Direct, 164  
Document, 53, 55, 87, 125, 132, 181, 351, 357, 375, 414, 423, 425, 442  
Douleur, 68, 218, 264, 265, 270, 278, 288, 398  
Dysphorie, 270, 281, 289, 296, 299, 436

## E

Empreinte, 338, 371, 386, 387  
Enquête, 127, 178, 180, 183, 337  
Enveloppe, 272, 300, 302, 303, 304, 305, 307, 385, 387, 388, 392, 411  
Epistémique, 52, 53, 140, 151, 346, 369, 374, 410, 414, 436  
Eros, 300, 304  
Espoir, 279, 280  
Esthésie, 301, 302, 303, 304, 352, 384  
Ethnocentrisme, 12, 209, 213, 217, 218, 276, 279, 281, 282, 305, 413, 431, 435  
Ethos, 205, 355, 387, 392, 416, 436  
Euphorie, 208, 274, 282, 283, 289, 300  
Excès/dépassement, 261, 265, 268, 269, 279, 288, 294, 303, 305, 308, 309, 311, 315, 319, 321, 322, 324, 359, 371  
Expérience, 41, 48, 51, 57, 61, 77, 79, 89, 91, 94, 100, 106, 131, 145, 148, 174, 178, 184, 201, 206, 214, 227, 294, 326, 329, 338, 367, 378, 385, 389, 392, 395, 397, 404, 411, 415, 429, 430, 435, 441  
Expertise, 140, 142, 144, 159, 179, 182, 183, 184, 235, 326

## G

Géographie épistémique, 368, 412  
Habitus, 27, 43, 91, 128, 142, 163, 204, 210, 231, 269, 294, 337, 338, 399, 431, 438, 442  
Horreur, 264, 265, 268, 270, 271, 276, 277, 278, 280, 297, 302, 303, 304, 305, 307, 310, 312, 313, 397, 405, 425  
Hystérésis, 337

## I

Iconicité, 74, 75, 76, 80, 84, 86, 91, 93, 95, 97, 98, 102, 103, 104, 105, 132, 254, 342, 343, 344, 356, 357, 367, 370, 382, 386, 393, 406, 411, 413  
Illusion référentielle, 61, 74, 78, 102, 345, 388, 411, 413  
Image-contexte, 124  
Image-événement, 122, 185, 406  
Image-monde, 123, 290  
Image-mouvement, 111, 447  
Image-temps, 111, 121, 185, 199, 207  
Image-thème, 125, 130  
Imitation, 24, 75, 78, 79, 84, 88, 327  
Immanence (plans d'), 9, 39, 45, 224, 340, 371, 389, 413, 433, 441  
Immédiateté, 65, 113, 117, 123, 134, 164, 167, 379, 406, 407, 436  
Immixture, 50, 145, 285, 317, 322, 324, 330, 370, 372, 374, 380, 387, 403, 406, 441  
Imperfectibilité, 167, 249, 346, 355, 360, 361, 367, 370, 378, 380, 381, 385, 386, 389, 392, 397, 398, 399, 403, 416, 418, 421, 426, 428, 430, 438, 440, 443  
Incarnation, 126, 300, 301, 364, 381, 384, 386, 392, 398, 406, 429  
Inhérence, 151, 282, 305, 308, 373, 378, 380, 414  
Kinesthésie, 392, 396, 398, 428

## M

Macabre, 279  
Médium/fonction du médium, 65, 84, 86, 92, 93, 94, 106, 152, 164, 166, 186, 298, 348, 353, 356, 367, 371, 374, 380, 385, 411, 412, 415  
Menace, 76, 220, 229, 230, 233, 235, 239, 242, 244, 256, 257, 258, 260, 304, 397, 408, 438, 440

Mesure, 238, 265, 280, 309, 439  
Méta-énonciateur, 138, 153, 169, 206, 212  
Modalité focale, 177, 185, 362  
Monde naturel, 38, 40, 41, 68, 76, 84, 88, 92, 95, 98, 100, 103, 118, 120, 134, 160, 161, 236, 297, 314, 340, 343, 358, 367, 371, 375, 380, 387, 388, 433, 443  
Mondes, 119, 160, 161, 247  
Mort/néantisation, 189, 197, 224, 228, 234, 257, 261, 263, 269, 278, 279, 280, 282, 286, 293, 294, 296, 300, 301, 303, 305, 309, 313, 390, 398, 400, 405, 427  
Motricité, 272, 369, 381, 385, 403

## O

Omniprésence, 52, 126, 140, 162, 163, 179, 180, 210, 212, 215, 279, 313, 321, 356, 415  
Omniscience, 142, 180, 206, 236, 356, 415, 418  
Opacité, 58, 158, 357, 358, 359, 368, 385

## P

Panique, 147, 166, 167, 173, 188, 195, 196, 250, 251, 252, 260, 297, 298, 409, 418, 422, 425, 427, 429, 436  
Parasites/bruit, 28, 30, 81, 106, 249, 341, 344, 346, 355, 356, 357, 358, 367, 370, 386, 411, 419, 428, 442  
Paroxysme, 220, 223, 256, 281, 321, 322, 369, 419  
Perdition, 289, 290, 292, 300, 428  
Peur, 159, 194, 196, 218, 260, 278, 397, 405, 416, 422, 425, 429  
Photographie, 27, 67, 74, 75, 77, 85, 89, 92, 93, 95, 97, 103, 107, 109, 118, 158, 288, 313, 326, 336, 347, 348, 350, 352, 353, 354, 356, 388, 399, 412, 413  
Piqué, 357, 368, 385, 411  
Plastique, 99, 100, 103, 104, 105, 200, 305, 307, 335, 338, 341, 343, 345, 347, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 364, 366, 368, 370, 381, 385, 386, 388, 393, 396, 398, 401, 403, 408, 410, 418, 426  
Pluriphonie, 140, 178, 184, 452  
pratique, 193, 224, 232, 324, 330, 340, 343, 358, 364, 372, 376, 378, 388, 410, 413

Praxis, 118, 134, 156, 186, 201, 227, 338, 339, 344, 346, 355, 367, 374, 392, 397, 411, 414, 434, 436, 441

Protection, 150, 159, 235, 238, 239, 259, 260, 262, 263, 304, 306, 389, 393, 396, 397, 399, 401, 402, 408, 412, 417, 419, 422, 425

Proxémie, 98, 254, 267, 371, 430, 435

## Q

Quidam, 145, 245, 417, 419

## R

Reconnaissance, 43, 51, 59, 61, 62, 83, 88, 89, 91, 92, 94, 106, 120, 212, 303, 310, 326, 327, 336, 348, 355, 358, 365, 368, 377, 414, 441

Récurtivité, 135, 139, 152, 153, 162, 212, 231, 253

Réification, 304, 305, 310, 312, 321

Rémanence (seuil de), 396, 442

Ressemblance, 68, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 100, 104, 105, 125, 332, 367, 370, 388

## S

Saturation, 359, 360, 365, 371, 387, 388, 391, 393, 396, 397, 407, 411, 419

Scène prédicative, 355, 366, 370, 373, 385, 389, 392, 409, 412, 420, 421, 443

Schéma triadique, 369, 438

Signes spécifiques, 353, 356, 362, 369

Soma, 203, 265, 279, 395, 396, 397, 411

Sonore/acoustique, 126, 127, 132, 358, 360

Souvenir, 181, 334, 374, 379, 403, 404, 406, 409, 412, 413

Spectacle, 180, 184, 185, 298, 305, 431

Sphère culturelle, 134, 188, 213, 216, 217, 284, 324, 443

Stratégie, 109, 130, 382, 391, 398

Studio, 67, 112, 113, 118, 119, 126, 133, 134, 138, 141, 146, 148, 153, 154, 156, 157, 159, 160, 162, 164, 212, 216, 253, 275, 333, 399, 417, 419

Substance, 228, 235, 257, 260, 261, 273, 280, 379, 397, 398, 400

Survenir, 189, 196, 206, 220, 235, 237, 260, 370, 387, 407, 409, 416, 419, 422, 427, 441

Symbolique, 29, 42, 43, 44, 72, 91, 121, 136, 151, 152, 164, 190, 191, 200, 201, 203, 205, 207, 226, 243, 254, 274, 284, 302, 307, 313, 342, 377

Syncrétisme, 6, 113, 213, 249

## T

Témoignage, 107, 118, 140, 145, 146, 149, 151, 180, 184, 187, 245, 252, 276, 334, 411, 412, 428

Terrain, 127, 141, 146, 160, 168, 181, 182, 184, 391, 414, 417, 418, 438

Thymique, 68, 186, 192, 194, 254, 278, 279, 289, 300, 324, 342, 397, 428, 430, 436

Topographie, 122, 214, 350, 387, 389, 399, 401, 428, 430

## U

Ubiquité, 52, 162, 163, 210

## V

Vécu, 81, 107, 111, 123, 145, 146, 147, 184, 216, 246, 333, 374, 377, 379, 381, 403, 404, 405, 408, 412, 414

Véridicité, 52, 81, 99, 133, 140, 142, 146, 150, 151, 163, 170, 182, 184, 200, 205, 208, 245, 317, 331, 336, 337, 352, 354, 366, 368, 370, 372, 375, 379, 386, 398, 406, 408, 410, 414, 415, 416, 432, 438, 443

Viabilité, 105, 188, 222, 283, 286, 379, 404, 411, 443

Vie/vitalité/survie, 224, 228, 234, 238, 263, 269, 270, 272, 278, 282, 289, 294, 297, 300, 315, 321, 343, 359, 377, 379, 390, 398, 405, 407, 422, 427

Vox populi, 118, 127, 184, 213

**Titre :** Information d'urgence et information télévisée : analyse d'un paradigme communicationnel (les événements du tsunami de 2004 et du 11 septembre 2001)

**Résumé :**

Bien que le continuum discursif de l'information télévisée soit marqué par un rituel quotidien, il inscrit les événements dans différents niveaux de profondeur pathémiques. Lors de grandes catastrophes telles que le tsunami d'Asie du Sud-Est de 2004 ou le 11 septembre de 2001, le degré de profondeur atteint semble avoir cristallisé une forme particulière, que le travail de thèse désigne comme *information d'urgence*, à l'égard de laquelle il s'attache à dessiner les plans conceptuels et définitionnels. Majoritairement manifestée par l'immixtion massive d'images d'amateurs, *l'information d'urgence* installe des conditions de lecture capables d'élever le pathos à son paroxysme, sur le fond d'une vérité probatoire qui plonge ses racines dans les pratiques sociales/culturelles. Alors qu'ils filtrent la « bonne » réception de l'image, comment les signes de l'imperfectibilité (caractéristiques de ces images) arrivent-ils à renvoyer au monde naturel avec une vérité saisissante ? Comment participent-ils à l'élaboration de la visée pragmatique de l'urgence ? Constituent-ils une autonomie ? En s'appuyant sur un corpus télévisuel de différents pays (France, Portugal et États-Unis), l'exploration des éléments constitutifs de *l'information d'urgence* guide la réflexion au-delà de la strate sémio-textuelle, vers l'analyse du paradigme communicationnel. En conséquence, s'inscrivant dans une polyphonie sémiotique (autour du verbal, du visuel et des pratiques), cette traversée interrogera les plans d'immanence avant de conduire à une définition stable du syntagme *information d'urgence*.

**Mots-clés :**

Urgence, Actualité, télévision, sémiotique visuelle, tensivité, iconicité, pathos, images d'amateurs, soma, représentation, imperfectibilité

---

**Title :** Emergency news and broadcasted news : analysis of a communicational paradigm (the events of the 2004 tsunami and the 9/11 attacks).

**Abstract :**

Despite being a discursive continuum, broadcasted news is marked by daily ritual; it inscribes events into various pathemic depth levels. When catastrophes such as the 2004 South-Asian tsunami or the 9/11 attacks of 2001 occur, the depth level that is reached seems to crystallize into a specific form. My thesis work has led me to conceptualize this particular form as “emergency news” (*information d'urgence*) and the research aims at defining its conceptual and constitutive traits. “Emergency news” is mainly characterized by a significant amount of amateur images, intermingled with standard professional images. “Emergency news” thus sets up interpretation/reception conditions which in turn are able to heighten pathos to its maximum, within a background frame consisting of a proven truth rooted into social and cultural practices. When signs of imperfection—which are characteristic of amateur images—filter the “right” image reception, how can they reflect the natural world in a strikingly realistic way? How do they contribute to the pragmatic aims of urgency and emergency? Do they work in an autonomous manner? Based on a corpus composed of broadcasted images and news reports from three different countries (France, Portugal and the United States), the exploration of the various elements constitutive of “emergency news” guides the reflexion beyond the semio-textual strata, toward the analysis of the communicational paradigm. Thus, with its inscription in semiotic polyphony (revolving around the visual, the verbal and practices), this journey will question planes of immanence before leading to a stable definition of the “emergency news” syntagm.

**Keywords :**

Emergency, News, television, visual semiotic, iconicity, tensivity, pathos, amateur images, soma, representation. Imperfectability